LACAN

EL SEMINARIO

El deseo y su interpretación

6



Paidós

EL SEMINARIO DE JACQUES LACAN



EDITOR ASOCIADO
JUAN GRANICA

TRADUCCIÓN DE
GERARDO ARENAS

ÚNICA EDICIÓN
AUTORIZADA

LA REVISIÓN DE LA TRADUCCIÓN
ES DE GRACIELA BRODSKY
CON EL ACUERDO DE
JACQUES-ALAIN MILLER

Diseño de la Colección
Carlos Rolando – The Design Workshop

EL SEMINARIO DE JACQUES LACAN

LIBRO 6

EL DESEO Y SU INTERPRETACIÓN

1958-1959

TEXTO ESTABLECIDO POR
JACQUES-ALAIN MILLER

EDICIONES PAIDÓS
BUENOS AIRES - BARCELONA
MÉXICO

Título original:
*Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre VI:
Le désir et son interprétation*

Publicado en francés por
Éditions de La Martinière et Le Champ Freudien Éditeur

Traducción: Gerardo Arenas
Revisión de traducción: Graciela Brodsky

Cubierta: Gustavo Macri
Imagen de cubierta: *Alegoría del triunfo de Venus*, de Agnolo Bronzino

Lacan, Jacques
Seminario 6: el deseo y su interpretación -1ª ed. 2ª reimp.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2015.
586 pp.; 22x15 cms

Traducido por: Gerardo Arenas
ISBN 978-950-12-0165-9

1. Psicoanálisis. I. Arenas, Gerardo, trad.
CDD 150.195

*1ª edición, octubre de 2014
2ª reimpresión, 2015*

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.

Imágenes interior:
Ophelia, Sir John Everett Millais, Londres, Tate Britain. © Getty Images
Melancholia, Albrecht Dürer, Londres, The British Museum. © Getty Images

© 2013, Éditions de La Martinière et Le Champ Freudien Éditeur
© 2014, Gerardo Arenas (por la traducción)
© 2014, de todas las ediciones en castellano:
Editorial Paidós SAICF
Publicado bajo su sello PAIDÓS®
Independencia 1682/1686,
Buenos Aires - Argentina
E-mail: difusion@areapaidos.com.ar
www.paidosargentina.com.ar

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
Impreso en Argentina. *Printed in Argentina*

Impreso en Primera Clase Impresores,
California 1231, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en julio de 2015
Tirada: 1.000 ejemplares

ISBN 978-950-12-0165-9

ÍNDICE

Introducción

Del deseo en el sueño

Sobre un sueño analizado por Ella Sharpe

Siete clases sobre Hamlet

La dialéctica del deseo

Conclusión y obertura

Anexos

INTRODUCCIÓN

I

CONSTRUCCIÓN DEL GRAFO

Reintroducir el término deseo
Poetas y filósofos
Los tres esquemas
La defensa contra el desamparo
Darwin y el escalofrío del Diablo

Este año hablaremos del deseo y de su interpretación.

Se dice que un análisis es una terapéutica. Digamos que es un tratamiento, un tratamiento psíquico.

Este tratamiento actúa en diversos niveles del psiquismo, y ante todo sobre lo que denominaremos los fenómenos marginales o residuales, el sueño, el lapsus, la ocurrencia chistosa, que fueron los primeros objetos científicos de la experiencia psicoanalítica, sobre los cuales insistí el año pasado.

Este tratamiento, si nos introducimos más en su aspecto curativo, actúa sobre síntomas en sentido amplio, en la medida en que éstos se manifiestan en el sujeto por medio de inhibiciones que se constituyen en síntomas y que son sostenidas por esos síntomas.

Por último, es un tratamiento que modifica estructuras, en particular esas estructuras que se denominan neurosis o neuropsicosis y que Freud de entrada estructuró y calificó como *neuropsicosis de defensa*.

Por otra parte, ¿a título de qué interviene el psicoanálisis para tratar en diversos niveles con esas diversas realidades fenoménicas? Interviene en la medida en que éstas ponen en juego el deseo.

Así, los fenómenos que denominé residuales, marginales, desde el comienzo fueron aprehendidos por Freud especialmente bajo la rúbrica del deseo, como significativos del deseo, en los síntomas que vemos descriptos de un extremo al otro de su pensamiento.

Asimismo la angustia, si bien hacemos de ella el punto clave de la determinación de los síntomas, sólo interviene en la medida en que tal o cual actividad que va a entrar en el juego de los síntomas esté erotizada, es decir, digamos mejor, esté tomada en el mecanismo del deseo.

Finalmente, ¿qué significa el propio término *defensa* cuando lo empleamos a propósito de las neuropsicosis? ¿Contra qué hay defensa sino contra algo que no es otra cosa que el deseo?

Para concluir esta introducción, nos bastará con indicar que la libido, cuya noción hallamos en el centro de la teoría analítica, no es más que la energía psíquica del deseo.

Ya señalé una vez al pasar –recuerden la metáfora de la usina– que incluso para que subsista la noción de energía son necesarias ciertas conjunciones entre lo simbólico y lo real, pero no quiero insistir ahora sobre este punto.

La teoría analítica se apoya entonces por entero en la noción de libido, en la energía del deseo.

1

No obstante, he aquí que desde hace algún tiempo vemos esta teoría cada vez más orientada en una dirección que ha cambiado.

Los mismos que sostienen la nueva orientación la articulan muy concienzudamente, al menos los más conscientes entre ellos. Como lo escribe en numerosas ocasiones –pues no cesa de escribir– el representante más típico de esa tendencia, el señor Fairbairn, y en particular en la recopilación intitulada *Psychoanalytic Studies of the Personality*, la teoría moderna del análisis cambió algo en el eje que al comienzo le había dado Freud, a saber, que para nosotros la libido ya no es *pleasure-seeking*, sino *object-seeking*.

Cien veces hemos hecho alusión a lo que significa esta tendencia que orienta la función de la libido en función de un objeto que de algún modo le estaría predestinado. Bajo mil formas les mostré sus incidencias en la técnica y en la teoría analítica. En muchas ocasiones creí poder designarles las desviaciones prácticas que ella entraña, algunas de las cuales no carecen de peligro.

Para permitirles abordar el problema que este año está en juego, quiero señalarles la importancia que se adjudica al solo hecho de reintroducir el término *deseo*, cuya ocultación es manifiesta en toda la manipulación actual de la experiencia analítica. Al hacerlo damos la impresión, no diré de renovar, sino de desconcertar. Quiero decir que, si en lugar de hablar de libido o de objeto genital hablamos de *deseo* genital, tal vez se nos torne de inmediato mucho más difícil considerar como algo obvio que la maduración de ese deseo implique por sí sola esa posibilidad de apertura al amor, o de plenitud de realización del amor, que parece haberse convertido en doctrinaria dentro de cierta perspectiva de la maduración de la libido.

Esa tendencia, esa realización, esa implicación relativa a la maduración de la libido, parece tanto más sorprendente cuanto que se produce en el seno de una doctrina que fue precisamente la primera no sólo en poner de relieve sino incluso en dar cuenta de lo que Freud clasificó bajo el título de degradación de la vida amorosa. Es decir que si el deseo parece en efecto llevar consigo cierto quantum de amor, muy a menudo se trata de un amor que se presenta en la personalidad como algo conflictivo, un amor que no se confiesa, un amor que incluso se niega a confesarse.

Además, por el solo hecho de reintroducir la palabra *deseo* donde expresiones como *afectividad*, como *sentimiento positivo* o *negativo*, se emplean corrientemente en un abordaje vergonzoso, si cabe decirlo, de las fuerzas eficaces en la relación analítica, y en especial de la transferencia, se abrirá una brecha que a mi entender tendrá por sí sola algo de esclarecedor.

En efecto, si en vez de considerar que la transferencia está constituida por una afectividad, sentimientos positivos o negativos, con lo que estos términos tienen de vago y de velado, nombramos lo que aquí concebimos mediante un único término, *deseo*; si hablamos de deseo sexual y de deseo agresivo para con el analista, se nos revelará enseguida, en el primer vistazo, que estos deseos no son todo en la transferencia, y que ésta necesita ser definida por algo que no sea referencias más o menos confusas a la noción de afectividad, positiva o negativa.

En fin, si pronunciamos la palabra *deseo*, el beneficio último de ese uso pleno es que nos preguntaremos: ¿qué es el deseo?

No será una pregunta que podamos responder simplemente. Si no me comprometiera aquí lo que podría denominar la cita urgente que tengo con mis menesteres prácticos experienciales, me permitiría una

interrogación sobre el sentido de este término *deseo* en quienes han estado más calificados para valorizar su uso, a saber: los poetas y los filósofos. No lo haré.

Lo que ocurre en la poesía con el uso del término *deseo*, con la transmisión del término y con su función, lo reencontraremos a posteriori si llevamos nuestra investigación suficientemente lejos. Si es cierto, como este año todo mi desarrollo lo mostrará, que la situación del deseo está profundamente marcada, unida, enlazada a cierta función del lenguaje, a cierta relación del sujeto con el significante, la experiencia analítica nos llevará lo bastante lejos en esta exploración –al menos lo espero– como para que hallemos todo el tiempo necesario para valernos de la evocación propiamente poética que pueda hacerse de ello, lo cual nos permitirá comprender con mayor profundidad la naturaleza de la creación poética en sus relaciones con el deseo.

Sólo haré notar que las dificultades características del juego de ocultación que verán en el fondo de lo que nos descubrirá nuestra experiencia aparecen ya, por ejemplo, en que bien se ve cuán mal se adapta a la pintura de su objeto la relación poética con el deseo. En este aspecto, la poesía figurativa, la que pinta, casi diría, *las rosas y los lirios* de la belleza, jamás expresa el deseo fuera del registro de una singular frialdad, mientras que, curiosamente, todo lo contrario ocurre en la poesía que denominan *metafísica*. Esto se debe a la ley, en sentido estricto, que rige la evocación del deseo. Para quienes leen inglés, sólo tomaré aquí la referencia más eminente de los poetas metafísicos de la literatura inglesa, John Donne, invitándolos por ejemplo a que se remitan a un poema célebre como *The Ecstasy*, a fin de constatar en qué medida evoca el problema de la estructura de las relaciones del deseo.

Ese título indica bastante los inicios de la dirección en que se elabora, al menos en el plano lírico, el abordaje poético del deseo cuando se apunta a éste en sí mismo. Sin duda, cuando el juego del poeta se arma con la acción dramática, llega mucho más lejos en la presentificación del deseo. Por ahora, dejo de lado esta dimensión, pero la anuncio desde ya porque nos habíamos aproximado a ella el año pasado –es la dimensión de la comedia. Sepan que habremos de retomarla.

Dejemos allí a los poetas. No los nombré aquí más que a título de indicación liminar y para decirles que los reencontraremos más adelante, de manera más o menos difusa. Quiero en cambio detenerme un instante en la que ha sido a este respecto la posición de los filósofos, pues creo que fue muy ilustrativa del punto en que se sitúa para nosotros el problema.

Me tomé el cuidado de escribirles en el pizarrón esas dos expresiones: *pleasure-seeking*, *object-seeking*. Búsqueda del placer o búsqueda del objeto: así es como desde siempre se planteó la cuestión a la reflexión y a la moral. Me refiero a la moral teórica, la que se enuncia por medio de preceptos y de reglas, de operaciones de filósofos, y muy especialmente de éticos.

Ya les indiqué lo que constituye la base de toda moral que cabría denominar *fisicalista*, en el sentido de que dentro de la filosofía medieval se habla de una teoría física del amor como algo opuesto a la teoría extática del mismo. Puede decirse, hasta cierto punto, que toda moral expresada hasta el presente dentro de la tradición filosófica tiene en suma por base lo que podría denominarse la tradición hedonista. Ésta consiste en establecer una suerte de equivalencia entre esos dos términos, *placer* y *objeto*, en el sentido de que el objeto es el objeto natural de la libido, en el sentido de que es un beneficio. A fin de cuentas, se trata de admitir el placer en el rango de los bienes buscados por el sujeto, en el rango del supremo bien, incluso por negarse a éste, pero con el mismo criterio.

Cuando nos comprometemos en el diálogo de la escolástica, la tradición hedonista de la moral cesa de sorprender, dejamos de percatarnos de sus paradojas. Sin embargo, a fin de cuentas, ¿qué se opone más a lo que llamaremos la experiencia de la razón práctica que esa pretendida convergencia entre el placer y el bien?

Si lo miramos de cerca, si miramos por ejemplo cómo se vinculan esas cosas en Aristóteles, ¿qué vemos elaborarse? En Aristóteles es muy claro, las cosas son muy puras: la identificación del placer con el bien sólo llega a realizarse en el interior de lo que denominaré una ética de amo. Ese ideal loable se engalana con el término *temperancia* –opuesto a *intemperancia*–, como algo que depende del dominio que el sujeto ejerce sobre sus propios hábitos. Ahora bien, la inconsecuencia de esa teorización es absolutamente impactante.

Si releen los célebres pasajes que conciernen al uso de los placeres, verán en ellos que nada entra en esa óptica moralizante a menos que pertenezca al registro del dominio, a una moral de amo, a lo que el amo puede disciplinar. Puede disciplinar muchas cosas, principalmente su comportamiento relativo a sus hábitos, es decir, al manejo y al uso de su yo. Pero en lo que toca al deseo, la cosa es muy diferente.

El propio Aristóteles, muy lúcido, muy consciente de lo que resulta de esta teorización moral, práctica y teórica, reconoce que los deseos,

las *epithymíai*, van más allá de cierto límite que es precisamente el del dominio y el del yo, y que muy pronto se presentan en el ámbito de lo que él llama *bestialidad*. Los deseos son exiliados del campo propio del hombre, si es que el hombre se identifica con la realidad del amo. Llegado el caso, la bestialidad es algo así como las perversiones. Aristóteles tiene además una concepción singularmente moderna a este respecto, que podría traducirse diciendo que el amo no podría ser juzgado por ello, lo cual vendría casi a significar, en nuestro vocabulario, que no podría ser reconocido como responsable. Vale la pena recordar estos textos, y remitirse a ellos los esclarecerá.

En las antípodas de esa tradición filosófica hay alguien a quien no obstante querría nombrar aquí. A mi modo de ver, es el precursor de algo que me parece nuevo, que debemos considerar como nuevo en el progreso, digamos, en el sentido de esa relación del hombre consigo mismo que es la del análisis tal como Freud lo constituyó. Es Spinoza.

A fin de cuentas, en él podemos leer, en todo caso con un acento bastante excepcional, una fórmula como ésta: *El deseo es la esencia misma del hombre*. Para no aislar el comienzo de la fórmula de su continuación, agregaremos: *en la medida en que ésta es concebida, a partir de alguna de sus afecciones, como determinada y obligada, por cualquiera de sus afecciones, a hacer algo*.

Mucho podría hacerse a partir de aquí para articular lo que en esta fórmula queda, si me permiten, sin revelar. Digo *sin revelar* porque, por supuesto, no puede traducirse Spinoza a partir de Freud. Pero les doy esto como un testimonio muy singular. Sin duda tengo personalmente más propensión a hacerlo que otros, pues en tiempos muy remotos frecuenté mucho a Spinoza. No creo sin embargo que ésa sea la razón por la cual, al releerlo a partir de mi experiencia, me parece que alguien que participa de la experiencia freudiana puede también sentirse a gusto en los textos de quien escribió *De servitude humana* y para quien toda la realidad humana se estructura, se organiza, en función de los atributos de la sustancia divina. Pero dejemos también de lado este esbozo por el momento, reservándonos el derecho de volver a él.

Quiero darles un ejemplo mucho más accesible, con el cual cerraré la referencia filosófica concerniente a nuestro problema.

Lo tomé en el nivel más accesible, incluso el más vulgar de los accesos que ustedes puedan tener. Abran el diccionario del encantador difunto Lalande, su *Vocabulaire philosophique*. Toda especie de ejercicio de esta naturaleza, el de hacer un vocabulario, siempre es una de las

cosas más peligrosas y al mismo tiempo más fructíferas, a tal punto el lenguaje es dominante en todo lo que atañe a los problemas. Estamos seguros de que al organizar un vocabulario haremos siempre algo sugestivo. Aquí encontramos esto: *Deseo: Begehren, Begehrung*. No es inútil recordar lo que articula el deseo en el plano filosófico alemán.

> Tendencia espontánea y consciente hacia un fin conocido o imaginado. El deseo reposa entonces sobre la tendencia, de la cual es un caso particular y más complejo. Se opone por otra parte a la voluntad (o a la volición) por cuanto ésta supone además: 1° la coordinación, al menos momentánea, de las tendencias; 2° la oposición entre el sujeto y el objeto; 3° la conciencia de su propia eficacia; 4° el pensamiento de los medios por los cuales se realizará el fin anhelado.

Estos recordatorios son muy útiles, sin perjuicio de señalar que, en un artículo que quiere definir el deseo, hay dos líneas para situarlo en relación con la tendencia, y que todo el desarrollo se relaciona con la voluntad. He aquí a qué se reduce el discurso sobre el deseo en este *Vocabulaire*, salvo que se le añade: "Por último, según ciertos filósofos, hay además en la voluntad un *fiat* de naturaleza especial, irreductible a las tendencias, y que constituye la libertad". Hay no sé qué aire de ironía en esta última línea, impacta verla surgir en este autor filosófico.

En nota: "El deseo es la tendencia a procurarse una emoción ya experimentada o imaginada, es la voluntad natural de un placer". Siguen citas de Rauh y Revault d'Allonnes en las que la expresión *voluntad natural* tiene todo su interés de referencia. A lo cual Lalande personalmente agrega:

> Esta definición resulta demasiado estrecha por no tener suficientemente en cuenta la anterioridad de ciertas tendencias con respecto a las emociones correspondientes. El deseo parece ser en esencia el deseo de un acto o de un estado, sin que sea necesaria en todos los casos la representación del carácter afectivo de ese fin.

Pienso que eso significa *del placer*, o de algo diferente. Sea como fuere, esto no deja por cierto de plantear el problema de saber si lo que está en juego es la representación del placer o el placer. Sin duda, no pienso que sea una tarea simple ceñir la significación del deseo por la vía de tal *Vocabulaire*, tanto más cuanto que tampoco puede decirse que

esa tarea haya sido absolutamente preparada por la tradición a la que el autor se refiere.

¿El deseo es la realidad psicológica rebelde a toda organización? ¿Acaso mediante la sustracción de los caracteres indicados como propios de la voluntad llegaremos a fin de cuentas a acercarnos a la realidad del deseo? Tendríamos pues lo contrario de lo que hemos abandonado. Tendríamos la no coordinación, ni siquiera momentánea, de las tendencias. La oposición entre el sujeto y el objeto sería en verdad eliminada. Además estaríamos en presencia de una tendencia sin conciencia de su propia eficacia ni pensamiento de las palabras mediante las cuales realizará el fin deseado. En síntesis, estaríamos en un campo en el cual el análisis ha aportado articulaciones más precisas.

En efecto, en el interior de esas determinaciones negativas el análisis designa con mucha precisión, en diferentes niveles, la pulsión, en la medida en que ésta es justamente la no coordinación, ni siquiera momentánea, de las tendencias, y el fantasma, en la medida en que introduce una articulación esencial o, más exactamente, una especie por completo caracterizada en el interior de esa vaga determinación que se designa como la no oposición entre el sujeto y el objeto. Será nuestra meta este año intentar definir qué es el fantasma, y quizás incluso de un modo un poco más preciso que como la tradición analítica llegó a hacerlo hasta hoy.

De lo que queda de la definición, y que implica el idealismo y el pragmatismo, no retendremos por ahora más que una cosa, a saber, cuán difícil parece ser situar y analizar el deseo en función de referencias puramente objetales.

Aquí nos detenemos para entrar a hablar con propiedad en los términos en que pienso poder este año articular para ustedes el problema de nuestra experiencia, que son en particular los del deseo, del deseo y de su interpretación.

2

El lazo interno, el lazo de coherencia, en la experiencia analítica, entre el deseo y su interpretación, presenta en sí mismo un rasgo que sólo la costumbre nos impide ver: cuán subjetiva es por sí sola la interpretación del deseo. Bien parece que hay en eso algo ligado de una manera igualmente interna a la manifestación misma del deseo.

Ustedes saben de qué punto desde vista, no diré partimos, pero sí caminamos. No comenzamos hoy a estar juntos, en efecto. Hace ya cinco años que intentamos designar los lineamientos de la comprensión para ciertas articulaciones de nuestra experiencia. Esos lineamientos vienen a converger este año sobre ese problema que puede ser el punto de confluencia de todos esos puntos, algunos alejados entre sí, cuyo abordaje quiero prepararles.

Dado que hemos marchado juntos en el curso de estos cinco años, puedo plantear de entrada que el psicoanálisis nos muestra en esencia lo que denominaremos la captura del hombre dentro de lo constituyente de la cadena significante. Sin duda esta captura está ligada al hecho del hombre, pero no presenta la misma extensión que este hecho. Si el hombre habla, para hablar ha de entrar en el lenguaje y en un discurso preexistente. Esta ley de la subjetividad que el análisis pone especialmente de relieve, a saber, su dependencia fundamental respecto del lenguaje, es tan esencial que literalmente en ella se desliza toda la psicología.

Diremos como mínimo que hay una psicología que está sometida al lenguaje, aquella que cabría definir como la suma de los estudios concernientes a lo que en sentido amplio podríamos denominar una sensibilidad, en la medida en que ésta es función del mantenimiento de una totalidad o de una homeostasis. En suma, se trata de las funciones de la sensibilidad con respecto a un organismo. Allí todo está implicado: no sólo todos los datos experimentales de la psicofísica, sino también todo lo que puede aportar, en el orden más general, la puesta en juego de la noción de *forma* en cuanto a la aprehensión de los medios de mantenimiento de la constancia del organismo. Todo un campo de la psicología se inscribe aquí, es sostenido por la experiencia que le es propia, y da lugar a una investigación que prosigue.

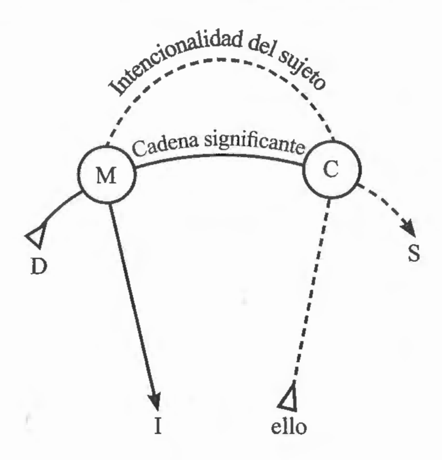
No obstante, la subjetividad que pone en juego el hecho de que el hombre esté capturado en el lenguaje, que esté capturado en él quiéralo o no, y que lo esté mucho más allá del saber que tenga al respecto, no es inmanente a una sensibilidad, si por tal entendemos el par estímulo-respuesta. La razón es que el estímulo se da en función de un código que impone su orden a la necesidad, la cual debe traducirse a él.

Dentro de la perspectiva experimental, en última instancia puede explicarse la prueba del ciclo estímulo-respuesta en términos de signos. Se dirá que el estímulo es un signo que el medio exterior da al organis-

mo de tener que responder, de tener que defenderse, y que éste emite a su vez un signo. Si cosquillean la planta de las patas de una rana, ésta responde haciendo cierta relajación muscular. Pero cuando está en juego la subjetividad capturada por el lenguaje, hay emisión, no de un signo, sino de un significante.

Retengan bien esto, que parece simple. En la teoría de la comunicación, se habla del signo como de algo que se dirige a alguien y que vale en relación con algo tercero que ese signo representa. Muy recientemente aún, puede leerse que tres son los términos mínimos. Sin ser siquiera necesario hablar de emisor, es preciso que esté el que oye, y luego basta con un signo, que significa algo tercero que él simplemente representa.

Ahora bien, para el significante esta construcción es falsa porque el significante no vale en relación con algo tercero que él representaría, sino en relación con otro significante que él no es.



El primer piso

De los tres esquemas que acabo de poner en el pizarrón quiero mostrarles, no diré su génesis, sino su construcción. No se imaginen que se trata en ellos de etapas, aunque llegado el caso allí puedan encontrarse etapas efectivamente realizadas por el sujeto. Es necesario que el sujeto tome allí su lugar, pero en estos esquemas no vean etapas típicas del desarrollo; más bien se trata de una generación, de una anterioridad lógica de cada uno de ellos respecto del que le sigue.

¿Qué representa aquí lo que llamamos D mayúscula? D representa la cadena significante. Esta estructura basal, fundamental, somete toda manifestación de lenguaje a la condición de estar reglada por una suce-

sión; en otras palabras, por una diacronía, por algo que se desarrolla en el tiempo. La S mayúscula vale por *significante*.

Dejamos de lado las propiedades temporales interesadas; quizá debamos volver a ellas más adelante. Digamos que toda la plenitud de la materia temporal, como se dice, no está para nada implicada. Las cosas se reducen aquí a la noción de sucesión, con lo que ésta puede ya implicar de la noción de escansión, pero aún no hemos llegado allí.

Nuestro problema es el de la implicación del sujeto en el significante. La única base sobre la cual ésta va a instaurarse es el elemento discreto, es decir, diferencial.

Dado lo que acabo de hacerles notar, a saber, que el significante se define, toma su valor y su sentido, a partir de su relación con otro significante dentro de un sistema de oposiciones significantes, la cadena significante se desarrolla en una dimensión que implica cierta sincronía de los significantes, o sea, la existencia de cierta batería significante.

Cabe plantear el problema de saber cuál es la batería mínima. Intenté ejercitarme en ese problemita. Lo que parece ser la batería mínima es una batería de cuatro. ¿Puede hacerse un lenguaje con eso? No creo que sea impensable. Averiguar si es posible no los alejaría mucho de su experiencia, pero dejémoslo de lado. Es evidente que en el estado actual de las cosas nos encontramos lejos de estar reducidos a ese mínimo.

Lo importante es esto: lo que indica la línea punteada viene a recortar de adelante hacia atrás, cortándola en dos puntos, la línea representativa de la cadena significante.

El primer encuentro tiene lugar en el nivel sincrónico, el de la simultaneidad de los significantes. El punto C es lo que denomino *punto de encuentro del código*. En otros términos, aquí está el juego del significante, algo que se comporta como una máquina de hablar. El niño se dirige a un sujeto al cual sabe hablante, alguien a quien ha visto hablando, que lo ha colmado de relatos desde el comienzo de su despertar a la luz del día. Muy temprano, el sujeto debe aprender que las manifestaciones de sus necesidades deben rebajarse a pasar por ese camino, por ese desfiladero, para ser satisfechas.

M, el segundo punto de cruce, es aquel en el cual se produce el mensaje. En efecto, la significación siempre se afirma y se precisa mediante un juego retroactivo de la sucesión de los significantes. El mensaje toma forma a posteriori, a partir del significante, del código, que está allí ante él. A la inversa, el mensaje, mientras se formula, en todo instante se anticipa al código, busca un reaseguro.

Ya les indiqué lo que resulta del proceso intencional que va del ello a la I mayúscula.

Lo que está en su origen se presenta en forma de eclosión de la necesidad, de la tendencia, como dicen los psicólogos. En mi esquema esto está representado en el nivel del ello. Aquí no hay camino de retorno que se cierre, ya que el ello está capturado en el lenguaje pero no sabe lo que él es, no se refleja en ese abordaje inocente del lenguaje dentro del cual el sujeto se vuelve, de entrada, discurso.

Aun reducido a sus formas más primitivas de aprehensión por parte del sujeto, el hecho de que éste esté relacionado con otros sujetos hablantes hace que en el extremo de la cadena intencional se produzca lo que aquí llamé para ustedes la primera identificación, la identificación primaria, I.

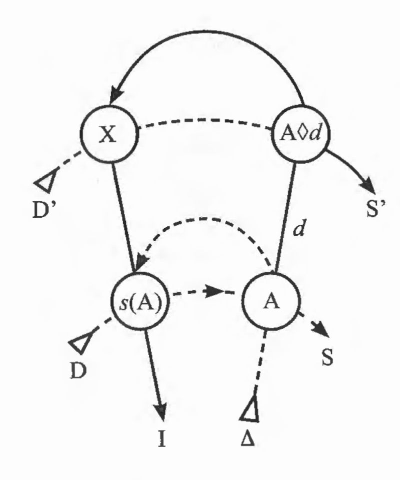
Es la primera realización de un ideal acerca del cual ni siquiera podemos decir, en ese momento del esquema, que se trate de un Ideal del yo, sino apenas que el sujeto recibió allí la primera signatura [*seing*], *signum*, de su relación con el Otro.

3

Ahora viene la segunda etapa del esquema.

De alguna manera ustedes pueden recubrirla con cierta etapa evolutiva, con la simple condición de no considerar esas etapas como cesuras. Hay en la evolución cosas cortadas, pero no se encuentran en el nivel de las etapas del esquema. Esas cesuras, como en algún lado Freud lo señaló, se marcan en el nivel del juicio de atribución con respecto a la nominación simple. No les hablo de eso ahora, lo retomaré más adelante.

La primera parte de este esquema representa el nivel *infans* del discurso, pues quizá ni siquiera es necesario que el niño ya esté hablando para que se ejerza la marca, la huella que la demanda deja sobre la necesidad, como lo muestran sus vagidos alternantes. La segunda parte implica que el niño, aunque todavía no sepa sostener un discurso, de todos modos ya sabe hablar, lo cual ocurre muy temprano.



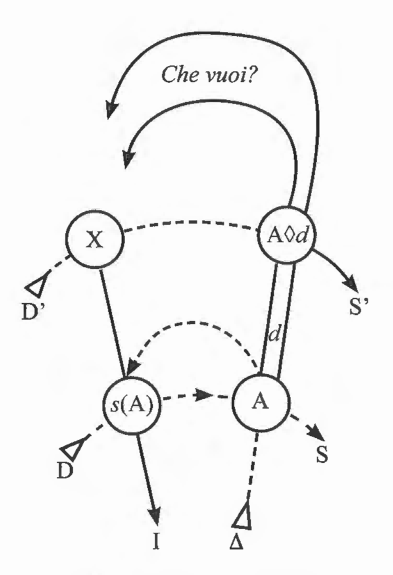
El segundo piso

Cuando digo que sabe hablar quiero decir que, en el nivel de la segunda etapa del esquema, algo va más allá de la captura dentro del lenguaje. Hay, en sentido estricto, relación con el Otro, en la medida en que hay llamado al Otro como presencia, presencia sobre el fondo de ausencia. Es el momento señalado por el *Fort-Da*, que tan vivamente impresionó a Freud en una fecha que podemos fijar en 1915, cuando fue atraído por uno de sus nietos, que luego se convertirá a su vez en psicoanalista –hablo del niño que fue objeto de su observación.

En la primera etapa, lo que articula la cadena del discurso como algo que existe más allá del sujeto le impone a éste su forma, quiéralo o no. Hay en ello, si puede decirse, una aprehensión inocente de la forma lingüística por parte del sujeto. Pero más allá de esa articulación, más allá de esa aprehensión, se producirá algo distinto que se funda en esa experiencia del lenguaje, a saber, la aprehensión del Otro como tal por parte del sujeto. He aquí lo que nos hace pasar a la segunda etapa de realización del esquema.

El Otro en cuestión es aquel que puede darle al sujeto la respuesta, la respuesta a su llamado. Ese Otro al cual plantea fundamentalmente la pregunta –la vemos aparecer en *El diablo enamorado* de Cazotte como el bramido de la forma terrorífica que representa la aparición del superyó, en respuesta a quien lo evocó dentro de una caverna napolitana– *Che vuoi?*, ¿Qué quieres? Se plantea al Otro la pregunta acerca de lo que quiere. Se la plantea desde el lugar donde el sujeto tiene su pri-

mer encuentro con el deseo, el deseo como algo que en primer lugar es el deseo del Otro.



El segundo piso completado por el Che vuoi?

Si esta experiencia del deseo del Otro es esencial, se debe a que permite al sujeto realizar ese más allá de la articulación lingüística alrededor de la cual gira esto: que el Otro es quien hará que un significante u otro esté presente o no en la palabra. Hasta el momento, en efecto, la batería de los significantes, entre los cuales podía hacerse una elección, estaba allí, pero sólo en sí. Ahora, en la experiencia, esa elección revela ser conmutativa en la medida en que está al alcance del Otro hacer que uno u otro de los significantes esté allí.

Por eso se introducen, en ese nivel de la experiencia, dos nuevos principios que vienen a sumarse a lo que al comienzo era puro y simple principio de sucesión que implicaba el principio de elección.

Tenemos ahora un principio de sustitución. Esto es esencial: a partir de la conmutatividad se establece para el sujeto lo que denomino, entre el significante y el significado, la *barra*. O sea que hay entre el significante y el significado una coexistencia, una simultaneidad, que al mismo tiempo está marcada por cierta impenetrabilidad. Quiero decir que se mantiene la diferencia, la distancia, entre el significante y el significado.

$$\frac{S}{s}$$

La teoría de grupos, tal como se la aprende en el estudio abstracto de los conjuntos, nos muestra, cosa curiosa, el nexo absolutamente esencial de toda conmutatividad con la posibilidad misma de hacer uso de lo que aquí llamo el signo de la barra, del cual uno se sirve para la representación de las fracciones. Ésta es una indicación al margen que por el momento dejaremos de lado.

A partir del momento en que la estructura de la cadena significante ha realizado el llamado al Otro, es decir, el momento en que el proceso de la enunciación se distingue de la fórmula del enunciado y se le superpone, la captura del sujeto dentro de la articulación de la palabra –captura que al principio era inocente– deviene inconsciente. Asimismo, la conmutatividad del significante deviene una dimensión esencial para la producción del significado. O sea que de una manera efectiva, y que repercute dentro de la conciencia del sujeto, la sustitución de un significante por otro significante será, como tal, el origen de la multiplicación de esas significaciones que caracterizan el enriquecimiento del mundo humano.

Un segundo principio, que se delinea de igual modo, es el principio de semejanza. En función del hecho de que en el interior de la cadena significante uno de los términos significantes sea o no semejante a otro, opera cierta dimensión de efecto, la dimensión metonímica. En esta dimensión esencialmente se producen los efectos característicos y fundamentales de lo que podemos denominar el discurso poético, los efectos de la poesía. Lo mostraré a continuación.

Entonces, lo que se produce en esta segunda etapa nos permite colocar, donde en el primer esquema estaba el mensaje, la aparición de lo que es significado a partir del Otro, $s(A)$, por oposición al significante dado por el Otro, $S(A)$. Se produce sobre la cadena punteada, ya que es una cadena que sólo en parte está articulada, que sólo es implícita, que sólo representa aquí al sujeto en cuanto que soporte de la palabra.

Les dije que esta segunda etapa se produce en la experiencia del Otro en calidad de Otro que tiene un deseo. Desde su aparición, en su origen, el deseo, *d*, se manifiesta en el intervalo, en la brecha, entre la pura y simple articulación lingüística de la palabra y lo que marca que el sujeto realiza en ella algo de sí mismo, algo que no tiene alcance, sentido, más que en relación con esa emisión de la palabra, algo que es su ser –lo que el lenguaje llama con ese nombre.

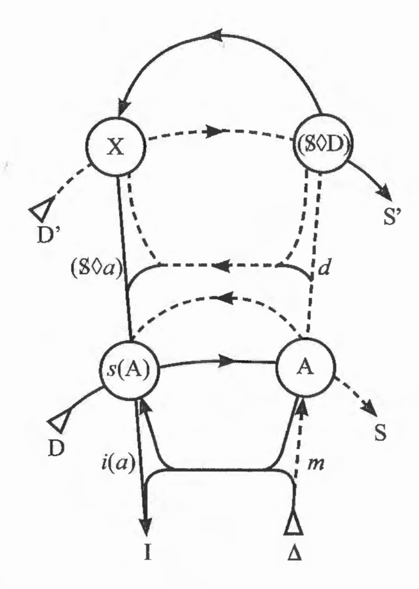
Entre, por un lado, los avatares de su demanda y aquello en lo que tales avatares la han convertido y, por otra parte, esa exigencia de reconocimiento por parte del Otro que en este caso podemos llamar *exigencia de amor*, se sitúa para el sujeto un horizonte de ser, y la cuestión de saber si el sujeto puede, sí o no, alcanzarlo.

En ese intervalo, esa brecha, se sitúa la experiencia del deseo. Tal experiencia es al principio aprehendida como la del deseo del Otro, y en el interior de la misma el sujeto ha de situar su propio deseo. Éste no puede situarse fuera de ese espacio.

4

Esto representa la tercera etapa, forma, fase, del esquema.

He aquí lo que la constituye. Ante la presencia primitiva del deseo del Otro como oscuro y opaco, el sujeto está sin recursos, *hilflos*. La *Hilflosigkeit* –empleo el término de Freud– en francés se llama *détresse* [desamparo] del sujeto. Tal es el fundamento de lo que en el análisis fue explorado, experimentado, situado, como la experiencia traumática.



La tercera etapa

Lo que Freud nos enseñó al terminar el recorrido que le permitió al fin situar en su verdadero lugar la experiencia de la angustia nada tiene de ese carácter en ciertos aspectos difuso, en mi opinión, de lo que se denomina experiencia existencial de la angustia.

Dentro de una referencia filosófica pudo decirse que la angustia nos confronta con la nada. Tales fórmulas son por cierto justificables desde cierta perspectiva de la reflexión. Sepan no obstante que sobre este tema Freud tiene una enseñanza articulada, positiva. Hace de la angustia algo totalmente inserto en una teoría de la comunicación: la angustia es una señal. Si es cierto que el deseo debe producirse en el mismo lugar en que de entrada se origina, se experimenta, el desamparo, no es en el nivel del deseo donde se produce la angustia.

Retomaremos este año atentamente, renglón por renglón, el estudio de *Inhibición, síntoma y angustia*. Hoy, en esta primera lección, no puedo hacer otra cosa que esbozarles ya algunos puntos principales para luego reencontrarlos, y en especial éste: que Freud nos dice que la angustia se produce como una señal en el yo sobre la base de la *Hilflosigkeit* que ella, como señal, es llamada a remediar. Sé que voy demasiado rápido y que esto merecería todo un seminario, pero no puedo hablarles de nada si no comienzo por mostrarles el dibujo del camino que hemos de recorrer.

En el nivel de esta tercera etapa interviene la experiencia especular, la de la relación con la imagen del otro como fundante del *Urbild* del yo. Reencontraremos así lo que hemos articulado al final de nuestro primer año acerca de las relaciones entre el yo ideal y el Ideal del yo. Aquí no sólo hago alusión a lo que dije y articulé sobre la relación especular, a saber, la confrontación del sujeto con su propia imagen en el espejo, sino al esquema llamado O-O', es decir, el uso del espejo cóncavo que nos permite pensar la función de una imagen real reflejada y que no puede ser vista como reflejada más que desde cierta posición, una posición simbólica que es la del Ideal del yo.

Utilizaremos todo esto en un contexto que le dará una resonancia diferente, en la medida en que nos veremos llevados a repensarlo en el contexto de la acción simbólica que aquí les presento como esencial.

Si el elemento imaginario, a saber, la relación del yo, *m*, con el otro, *i*(*a*), interviene entonces en la tercera etapa del esquema, lo hace en la medida en que permite al sujeto resolver su desamparo en su relación con el deseo del Otro.

¿Mediante qué lo resuelve? Mediante algo tomado del juego de dominio que el niño, a una edad electiva, aprendió a manejar dentro de

cierta referencia a su semejante como tal. Se trata de la experiencia del semejante en el sentido en que éste es mirada, en que el otro es quien nos mira, en que hay que hacer jugar cierto número de relaciones imaginarias en cuyo primer plano están las de prestancia y también las de sumisión y de derrota. Por medio de esto procede el sujeto.

En otros términos, así como no hay que decir que el alma piensa, sino, como Aristóteles, que el hombre piensa *con* su alma, hay que decir que el sujeto se defiende *con* su yo. Esto es lo que nuestra experiencia nos muestra.

El sujeto se defiende de su desamparo y, con ese medio que le brinda la experiencia imaginaria de la relación con el otro, construye algo que, a diferencia de la experiencia especular, es flexible con el otro. En efecto, lo que el sujeto refleja no son simplemente juegos de prestancia, no es simplemente su aparición ante el otro con el prestigio y con la finta, sino que se refleja a sí mismo como sujeto hablante. Por eso lo que les designo aquí como el lugar de salida, el lugar de referencia a través del cual el deseo aprenderá a situarse, es el fantasma.

Les formulo el fantasma mediante estos símbolos, ($\$\lozenge a$). Si aquí el sujeto está tachado, se debe a que se trata del sujeto como hablante, en cuanto que se revela al otro –al otro imaginario– como mirada. Cada vez que tengan que vérselas con algo que en sentido estricto es un fantasma, verán que es articulable en estos términos de referencia, en cuanto que relación del sujeto como hablante con el otro imaginario. Esto es lo que define al fantasma. La función del fantasma es dar al deseo del sujeto su nivel de acomodación, de situación. Por eso el deseo humano tiene esa propiedad de estar fijado, adaptado, asociado, no a un objeto, sino siempre esencialmente a un fantasma.

Es un hecho de experiencia. Si bien permaneció misterioso por mucho tiempo, no olvidemos que de todos modos es el hecho de experiencia que el análisis introdujo en la corriente del conocimiento.

Sólo a partir del análisis esto dejó de ser una anomalía, algo opaco, algo del orden del desvío del deseo, de su extravío, de su perversión.

A partir del análisis, todo lo que, llegado el caso, puede denominarse extravío, perversión, desvío, incluso delirio, es concebido y articulado en una dialéctica que, como acabo de mostrarles, puede conciliar lo imaginario con lo simbólico.

5

Sé bien que para comenzar el año no los conduzco por un sendero fácil. Pero si yo no comenzara por plantear de inmediato nuestros términos de referencia, si me contentase con andar lentamente, paso a paso, para sugerirles la necesidad de una referencia, ¿qué llegaría a hacer?

Si no les aporto enseguida lo que denomino *grafo*, deberé traérselo como lo hice el año pasado, poco a poco, y resultará tanto más oscuro. He aquí entonces por qué comencé por aquí. No digo empero que por eso les hice más fácil la experiencia.

Para distender esta experiencia, querría ahora darles una pequeña ilustración tomada en el nivel más simple, ya que se trata de las relaciones del sujeto con el significante. Lo mínimo y lo primero que puede exigirse de un esquema es ver para qué puede servir a propósito de la conmutación.

Recordé una anécdota que había leído hace tiempo en el libro de Darwin sobre la expresión de las emociones en el hombre y en el animal, y que –debo decir– me había divertido mucho. Pues bien, Darwin cuenta haber escuchado en una velada a un tal Sidney Smith –que debía de ser, supongo, un hombre de la sociedad inglesa de su tiempo– decir con total tranquilidad, *placidly*, la siguiente frase: *Llegó a mis oídos que la querida anciana Lady Cork zafó*, *I heard that dear old Lady Cork has been overlooked.*

En sentido etimológico, *to be overlooked* quiere decir que no hemos sido descubiertos –por un vigilante, por ejemplo–, que nos han pasado por alto, olvidado. Palabra por palabra, el ojo los pasó por alto. El verbo *overlook* es de uso corriente en la lengua inglesa, no hay nada que le corresponda en la francesa. Por eso el uso de las lenguas es tan útil y a la vez dañino: nos evita hacer esfuerzos, hacer en nuestra propia lengua la sustitución de significantes gracias a la cual podemos lograr apuntar a cierto significado, ya que entonces es cuestión de cambiar todo el contexto para obtener el mismo efecto.

Darwin se maravilla de que la frase haya resultado perfectamente clara para cada uno en la sociedad. En efecto, nadie tenía la menor duda de que eso quería decir que *the Devil*, el Diablo, había olvidado a la querida anciana, había olvidado llevársela a la tumba, que en ese momento parece haber sido, en la mente de los oyentes, su lugar natural, incluso anhelado. Y Darwin abre en verdad un signo de interro-

gación, dejando la pregunta abierta. ¿Cómo hizo Sydney Smith para obtener ese efecto?, se pregunta más o menos, *Soy por cierto incapaz de decirlo*.

Noten que podemos estarle agradecidos por subrayar, de una manera especialmente significativa y ejemplar, que él experimenta su propio límite en el abordaje de ese problema. Dado que Darwin había encarado de cierta manera el problema de las emociones, habría podido decir que de todos modos aquí la expresión de las emociones está involucrada debido justamente al hecho de que el sujeto no manifiesta ninguna en sentido estricto, que habla *placidly*, pero eso quizás habría sido llevar las cosas un poco lejos. En todo caso, Darwin no lo hace. Está verdaderamente muy sorprendido por el hecho que informa, y hay que tomarlo al pie de la letra porque, como siempre cuando estudiamos un caso, no hay que reducirlo tornándolo vago. Todo el mundo comprendió que el otro hablaba del Diablo, dice Darwin, mientras que el Diablo no está por ningún lado. Y eso es lo interesante: que Darwin nos diga que el escalofrío del Diablo pasó por todos los allí reunidos.

Ahora tratemos de comprender un poco. No nos detendremos en las limitaciones mentales propias de Darwin, aunque de todos modos por fuerza volveremos a ellas, pero no enseguida. Lo cierto es que desde el primer momento hay algo que participa de un conocimiento, y eso es lo sorprendente. No hace falta haber planteado el principio del efecto metafórico, es decir, la sustitución de un significante por otro significante, ni exigir que Darwin lo haya presentido, para percatarse de inmediato de que el efecto depende de entrada de que el locutor no articule lo que se esperaría.

Una frase que comienza por *Lady Cork* debería normalmente terminar en *ill*, *enferma*. *Oí decir que ella no anda bien*. Parece en efecto que se espera una noticia concerniente a la salud de la anciana, porque cuando se trata de ancianas la gente siempre se ocupa ante todo de su salud. Aquí hay sustitución entonces: la noticia esperada es reemplazada por algo diferente que, en ciertos aspectos, es irreverente. Smith no dice ni que ella está por morir ni tampoco que anda muy bien, dice que ha sido olvidada.

Ahora bien, ¿qué es lo que interviene para producir ese efecto metafórico? En una frase en la cual se esperase *overlooked*, no tendría ese efecto. Sólo en la medida en que no se lo espera pero sustituye a otro significante, se produce un efecto de significado que es nuevo. No está en la línea de lo que se esperaba ni en la de lo inesperado. Eso

inesperado no fue, precisamente, caracterizado como inesperado, sino que es algo original que debe ser realizado en la mente de cada uno según sus propios ángulos de refracción. En todo caso, da un nuevo significado a lo que hace por ejemplo que Sidney Smith sea considerado en general un hombre ingenioso, es decir, que no se expresa por medio de clichés.

¿Pero por qué el Diablo? Remitirnos a nuestro pequeño esquema nos ayudará mucho, de todos modos. Si hacemos esquemas, es para servirnos de ellos. Por otra parte, puede llegarse al mismo resultado prescindiendo de ellos, pero el esquema nos guía y nos muestra muy evidentemente lo que ocurre allí, en lo real. Lo que se presentifica es, en sentido estricto, un fantasma.

¿Y mediante qué mecanismos? Aquí el esquema permite llegar más lejos que la noción ingenua, diré, de que las cosas están hechas para expresar algo que se comunicaría, una emoción, según dicen, como si las emociones no plantearan por sí solas tantos otros problemas, a saber, lo que son, a saber, si ellas no tienen necesidad, ya, de comunicación.

Nuestro sujeto, nos dicen, está perfectamente tranquilo. Dicho de otro modo, se presenta de algún modo en estado puro, siendo la presencia de su palabra su puro efecto metonímico –quiero decir, su palabra en cuanto que palabra dentro de su continuidad de palabra. Y en esa continuidad, precisamente, él hace intervenir esto: la presencia de la muerte, en la medida en que el sujeto puede o no zafar de ella.

En otros términos, él evoca la presencia de algo que tiene el mayor parentesco con la llegada al mundo del significante mismo. En efecto, si hay una dimensión en la que la muerte, o el hecho de que no la haya, puede ser a la vez directamente evocada y al mismo tiempo velada pero en todo caso encarnada, devenir inmanente a un acto, es la de la articulación significante.

Está claro que este sujeto que habla tan ligeramente de la muerte no le desea en especial nada bueno a esa dama. Pero, por otra parte, la perfecta placidez con que habla de ello implica justamente que en este aspecto ha dominado su deseo, en la medida en que éste podría expresarse, como en *Volpone*, por medio de la amable fórmula: ¡Púdrete y revienta! Él no lo dice; simple y serenamente articula que el destino que nos espera, cada uno a su turno, fue por un instante olvidado en ese caso. Pero esto, si puedo expresarme así, no es el Diablo, es la muerte, y llegará un día u otro. A la vez, este personaje se plantea a sí mismo como alguien que no duda en igualarse con la persona de quien habla,

en situarse a la misma altura, bajo el peso de la misma falta [*faute*] y, por lo tanto, de la misma igualación terminal mediante el amo absoluto aquí presentificado.

Dicho con otras palabras, en la plenitud de que da pruebas en el manejo del lenguaje, aquí el sujeto se revela como alguien que tiene una suerte de familiaridad con lo que, por el lenguaje, está velado. Esto nos sugiere algo con lo cual quiero concluir, que faltaba en todo lo que dije durante mi desarrollo en tres etapas, y que completará el resorte de lo que quería articularles.

En el nivel del primer esquema tenemos la imagen inocente del sujeto. Es inconsciente, por supuesto, pero es una inconsciencia que no demanda más que pasar al saber. No olvidemos que el latín *scire* está presente en inconsciencia, y que, incluso en francés [y en castellano], la dimensión de *tener conciencia* implica la noción de saber.

En el nivel de las dos etapas siguientes tenemos, les dije, un uso mucho más consciente del saber: el sujeto sabe hablar y habla, es lo que hace cuando llama al Otro. Y sin embargo es allí donde se encuentra la originalidad del campo que Freud descubrió y que llama *inconsciente.*

En ese Otro hay algo, en efecto, que siempre sitúa al sujeto a cierta distancia de su ser, y que hace que nunca se reúna con ese ser, que sólo pueda alcanzarlo dentro de esa metonimia del ser en el sujeto que es el deseo. ¿Y por qué? Porque en el nivel en que el sujeto mismo está comprometido en la palabra y, por ende, en la relación con el Otro como lugar de la palabra, hay un significante que siempre falta. ¿Por qué? Porque es el significante especialmente delegado a la relación del sujeto con el significante. Ese significante tiene un nombre, es el falo.

El deseo es la metonimia del ser en el sujeto, el falo es la metonimia del sujeto en el ser. Volveremos a esto. El falo es el elemento significante sustraído a la cadena de la palabra, en la medida en que ésta compromete toda relación con el Otro. Éste es el principio límite que hace que el sujeto, en la medida en que está implicado en la palabra, quede expuesto a lo que se desarrolla, en todas sus consecuencias clínicas, bajo el término *complejo de castración.*

¿Qué sugiere toda especie de uso, no diré *puro*, sino quizá mejor *impuro*, de las *palabras de la tribu*? Toda especie de inauguración metafórica, por poco que se haga de manera audaz, desafía lo que el lenguaje vela siempre. Lo que vela siempre es, en última instancia, la muerte. Esto siempre tiende a hacer que surja, que aparezca, la figura enigmática del significante faltante, el falo. Éste es el que aquí aparece, y como

siempre, bajo una forma que se denomina *diabólica*: oreja, piel, incluso el falo mismo.

El fenómeno se inscribe aquí, por supuesto, en la tradición de la conversación ingeniosa [*jeu d'esprit*] inglesa, que no por ser contenida disimula un deseo violento. Pero el uso metafórico basta por sí solo para hacer que aparezca en lo imaginario, en el otro que está allí como espectador, en el *a* minúscula, la imagen del sujeto en la medida en que está marcado por esa relación con el significante especial que se llama *lo prohibido.*

En este caso, el sujeto que habla viola una prohibición, ya que de las ancianas no se habla así. Muestra lo que hay más allá de las prohibiciones que constituyen la ley del lenguaje. Este señor que quiere hablar lo más plácidamente del mundo no deja de hacer que aparezca el Diablo. Y en ese punto el querido Darwin se pregunta: ¿Cómo *diablos* lo hizo?

Aquí los dejaré hoy.

Retomaremos la próxima vez un sueño tomado de Freud, e intentaremos aplicarle nuestros métodos de análisis, lo cual nos permitirá al mismo tiempo situar los diferentes modos de la interpretación.

12 DE NOVIEMBRE DE 1958

II

SUPLEMENTO DE EXPLICACIÓN

2 pisos, 4 procesos
Continuidad y fragmentación
Los dos yo [Je][1]
¿Qué significa "Yo te deseo"?
De la primera a la segunda tópica

Les plantearé de entrada los límites de lo que querría hacer hoy, es decir, en esta clase.

Les enunciaré entonces lo que hoy intento mostrarles abordando el ejemplo de la interpretación de un sueño, así como el uso de lo que desde hace algún tiempo llamamos, por convención, el grafo.

Como no prosigo este discurso por encima de sus cabezas, si me permiten decirlo así, me gustaría que se estableciera a través de él cierta comunicación, como se dice. No he dejado de recibir ecos de las dificultades que algunos de ustedes, muchos incluso, experimentaron la vez pasada frente a la reposición de este grafo, por más que el mismo esté lejos de ser nuevo para todos.

El año pasado construimos juntos este grafo, lo pusimos a punto progresivamente. Ustedes lo vieron edificarse para responder a las necesidades de cierta formulación centrada en lo que denominé las formaciones del inconsciente. No cabe asombrarse de que su uso no les resulte unívoco aún, como algunos lo señalan, ya que una parte de lo que

1. Acerca del término *je* y su traducción, véase Tomás Segovia, "Nota del traductor", en Jacques Lacan, *Escritos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. Cuando haya ambigüedad, se indicará entre corchetes yo [*moi*] o yo [*je*]. [N. del T.]

deberemos articular este año acerca del deseo nos mostrará su utilidad y, al mismo tiempo, nos enseñará su manejo.

Ante todo se trata pues de su comprensión. Eso es lo que parece causar dificultad a algunos, en diferentes grados, tal vez menos de lo que lo expresan. Querría hacerles notar que el término *comprensión* –les aseguro que no hay en esto ironía alguna– es problemático. Si algunos de ustedes comprenden siempre, en cualquier circunstancia y en todo instante, lo que hacen, los felicito y los envidio. Incluso después de veinticinco años de ejercicio, no es eso lo que corresponde a mi experiencia.

En verdad, este término muestra bastante bien los riesgos que acarrea en sí mismo. En toda comprensión hay un riesgo de ilusión, a tal punto que se trata menos de comprender lo que hago que de saberlo. Ambas cosas no son siempre lo mismo, pueden no confundirse, y verán justamente que hay razones internas para que no se confundan. En ciertos casos ustedes pueden saber lo que hacen, saber en qué andan, sin comprender siempre, al menos de inmediato, de qué se trata.

Para suscitar su interés les diré que si tengo tiempo creo que hoy podré comenzar a mostrarles de qué modo este grafo, y creo que sólo él –o algo análogo, ya que no hay que apegarse al uniforme bajo el cual se lo presenta–, puede serles de una eminente utilidad a fin de distinguir tres cosas que con gran frecuencia ustedes confunden hasta el punto de deslizarse sin precauciones de una a la otra, a saber, simplemente tomando el modo en que Freud las define, lo reprimido, el deseo y el inconsciente.

El grafo está hecho precisamente para tales usos de demarcación. Antes de aplicarlo, rehagámoslo pasito a paso, para que al menos no dé lugar a dudas lo que representan sus dos pisos.

La dificultad, para muchos de ustedes, surge de que estos dos pisos no corresponden en absoluto a lo que por lo general les presentan como aquello que yo llamaría la arquitectónica de las funciones superiores e inferiores, de las funciones de síntesis y de los automatismos. Estos dos pisos los desconciertan justamente porque ustedes no la encuentran. Intentaré entonces rearticularlos antes ustedes.

Parece que el segundo piso de la construcción, que no es obligatoriamente una segunda etapa –un piso definido de manera abstracta, ya que, como este grafo es un discurso, no puede decirse todo al mismo tiempo–, es lo que a algunos les causa especial dificultad.

Retomo entonces las cosas.

1

¿Cuál es el objetivo de este grafo? Mostrarles las relaciones, esenciales para nosotros en la medida en que somos analistas, del sujeto hablante con el significante.

A fin de cuentas, la cuestión en torno a la cual se dividen estos dos pisos es la misma para él, el sujeto hablante, que para nosotros. Es un buen indicio. Recién decía: ¿sabemos lo que hacemos? Pues bien, ¿él sabe o no, a su vez, lo que hace cuando habla? Lo cual quiere decir: ¿puede significar eficazmente su acción de significación? Justamente en torno a esta cuestión se reparten estos dos pisos.

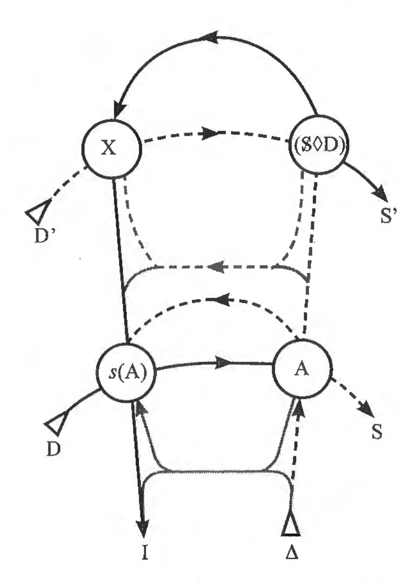
Les digo de inmediato, porque esto parece habérseles escapado a algunos: hay que pensar que en el menor de los actos de palabra estos dos pisos funcionan, ambos, al mismo tiempo. Y verán qué entiendo por *acto de palabra* y hasta dónde extiendo este término.

Lo que les diré tuve ocasión de articularlo para uno de ustedes, a quien yo daba un pequeño suplemento de explicación después de mi seminario, y les subrayo esto porque mi interlocutor me hizo notar algo que para él podría haber pasado desapercibido.

Piénsese en los procesos que tienen lugar en el sujeto en la medida en que el significante interviene en su actividad. Es necesario que consideren que los procesos en cuestión parten al mismo tiempo de los cuatro puntos, Δ, A, D, X, es decir –verán cuál es el apoyo de mi exposición de hoy–, respectivamente, la intención del sujeto, el sujeto en calidad de yo [*Je*] hablante, el acto de la demanda, y esta X a la que enseguida daremos cierto nombre y que por el momento mantengo en reserva.

Los procesos son entonces simultáneos en estos cuatro trayectos, $D \rightarrow S$, $\Delta \rightarrow I$, $A \rightarrow s(A)$, y el trayecto de la línea superior. Pienso que esto está suficientemente acentuado.

Si hay pues dos pisos, se debe a que el sujeto hace algo que se relaciona con la acción prevalente del significante, su estructura prevalente.



Simultaneidad de los cuatro trayectos

Comencemos por detallar lo que ocurre en el piso inferior. Aquí el sujeto recibe, soporta, esta estructura. Esto es especialmente notable, ilustrativo –no únicamente, pero sí en especial–, en el contexto de la demanda.

Escuchen bien lo que digo, porque no tiene nada de improvisado. Quienes toman notas son los que están en lo correcto. El hecho de que esto sea especialmente ilustrativo hace que sea especialmente comprensible, pero al mismo tiempo puede hacer que ustedes no vean toda su generalidad, lo cual engendra ciertas incomprensiones. Díganse de inmediato que cada vez que comprendan, allí comienza el riesgo.

En el piso inferior hallamos la línea de la intencionalidad del sujeto –de lo que suponemos que es el sujeto. El sujeto que está en juego no se ha convertido aún en el sujeto hablante, es el sujeto acerca del cual siempre se habla, incluso diré que es el sujeto acerca del cual hasta aquí se ha hablado, ya que no me consta que nunca nadie haya establecido su distinción, que aquí intento introducirles, con respecto al sujeto hablante. En pocas palabras, es el sujeto del conocimiento, el sujeto correlativo del objeto, el sujeto en torno al cual gira la eterna cuestión del idealismo y que es, a su vez, un sujeto ideal.

Ese sujeto siempre tiene algo problemático, ya que a fin de cuentas, como ha sido señalado y como su nombre lo indica, no es más que

supuesto. No ocurre lo mismo con el sujeto que habla, ya que éste se impone con total necesidad.

En el contexto de la demanda, se trata entonces del primer estado –estado informe, si me permiten– de nuestro sujeto, de aquel cuyas condiciones de existencia intentamos articular por medio de este grafo. Ese sujeto no es aquí otra cosa que el sujeto de la necesidad. Expresa la necesidad en la demanda. Ése es todo mi punto de partida.

Se deduce que la necesidad del sujeto es profundamente modificada por el hecho de tener que pasar por la demanda y, en consecuencia, por los desfiladeros del significante. Sin insistir más sobre este punto, pues supongo que lo han captado, sólo quiero hacerles notar lo que se produce a consecuencia del intercambio que se realiza entre la posición primitiva inconstituida del sujeto de la necesidad y las condiciones estructurales impuestas por el significante.

En este esquema ven que la línea de la demanda, D → S, es llena hasta A, mientras que más adelante permanece fragmentada. A la inversa, en su parte anterior a *s*(A), la línea de lo que en su momento denominé la intencionalidad del sujeto está fragmentada, y sólo después es llena. Es llena en el segmento *s*(A) → I, y en éste –digámoslo al menos provisoriamente, ya que en un segundo tiempo deberé insistir en ello–, en la medida en que ustedes no deben tener en cuenta la línea A → *m* → *i*(*a*) → *s*(A).

¿Por qué es así? Lo diré de manera breve, dado que de todos modos no debo detenerme eternamente en este grafo, tanto más cuanto que deberemos retomarlo.

Comencemos por preguntarnos qué representa la continuidad de la línea D → S hasta el punto A.

Ustedes saben que A mayúscula es el lugar del código, el lugar donde yace el tesoro de la lengua en su sincronía; me refiero a la suma de los elementos taxemáticos sin los cuales no hay modo de comunicar entre dos seres que están sometidos a las condiciones del lenguaje. La continuidad de la línea D → S hasta el punto A representa la sincronía de la organización sistemática de la lengua. Sincrónicamente se da allí una suerte de sistema, de conjunto en cuyo interior cada uno de sus elementos tiene su valor en cuanto que distinto de los otros elementos del sistema, de los otros significantes. Ése es el resorte de todo lo que articulamos acerca de la comunicación. Lo que siempre se olvida en las teorías de la comunicación es que lo comunicado no es el signo de otra cosa, es apenas el signo de que allí, en su lugar, otro significante no está.

De la solidaridad de ese sistema sincrónico que descansa en el lugar del código, toma su solidez el discurso de la demanda como anterior al código. En otros términos, en la diacronía, es decir, en el desarrollo de ese discurso, aparece lo que se denomina el mínimo de duración exigible para la satisfacción del menor objetivo –aunque más no sea lo que denominamos una satisfacción mágica–, a saber, el tiempo de hablar.

Dado que el discurso de la demanda está compuesto de significantes, la línea que lo representa debería aparecer acá bajo la forma fragmentada en que la vemos subsistir aquí, a saber, bajo la forma de una sucesión de elementos discretos y, en consecuencia, separados por intervalos. Si pese a eso es continua, lo es en función de la solidaridad sincrónica del código del cual son tomados los elementos sucesivos. La continuidad expresa la solidez de la afirmación diacrónica y la constitución de lo que se denomina, en la articulación de la demanda, el tiempo de formularla. He aquí por qué, antes del código, más acá del código, la línea de la demanda se presenta como continua.

¿Por qué en cambio la línea que representa la intencionalidad del sujeto está aquí fragmentada?

Observemos que, por sí solo, el contexto de la demanda simplifica la diversidad supuesta del sujeto, es decir, los momentos y las variaciones de ese punto que se presenta como esencialmente movedizo. El problema de la continuidad del sujeto, como saben, se planteó a los psicólogos desde hace mucho tiempo. ¿Por qué un ser esencialmente librado a lo que cabe denominar las intermitencias –no sólo las del corazón, como han dicho, sino muchas otras cosas– puede plantearse y afirmarse como un yo? Ése es el problema en cuestión. Ahora bien, poner en juego una necesidad en la demanda ya es algo que por cierto simplifica a este sujeto con respecto a las interferencias más o menos caóticas, azarosas, de las diferentes necesidades entre sí.

Si la primera parte de la línea $\Delta \to$ I, aquí hasta s(A), aparece no obstante bajo una forma fragmentada, se debe a que representa la retroacción de la forma de los elementos discretos del discurso sobre esa corriente a la vez continua y discontinua, sin duda confusa, que debemos suponer que es la de la manifestación primitiva de la tendencia. La discursividad retroactivamente se impone a la tendencia, que es afectada por su forma. Por eso la línea aparece en su forma fragmentada más acá, no del código, sino del mensaje.

¿Qué es lo que se produce más allá del mensaje? Ya lo subrayé lo suficiente en otros momentos como para poder ahora pasar rápidamente.

Lo que se produce es la identificación del sujeto con el Otro de la demanda, en la medida en que éste es todopoderoso. No pienso que la omnipotencia –atribuida por la experiencia analítica unas veces al pensamiento, otras a la palabra– sea un tema sobre el cual deba volver. Eso no impide que veamos aquí, como ya les hice notar, cuán abusivo es poner esa omnipotencia a cuenta del sujeto –reconocemos aquí la posición despectiva que por lo general adopta el psicólogo, en la medida en que siempre es más o menos un pedante, en el sentido original del término–, cuando la omnipotencia que está en juego es la del Otro, simplemente porque dispone de la suma de los significantes.

Para dar la impresión de que al articular así las cosas no nos alejamos de referencias concretas, las designaré expresamente en el desarrollo, y precisamente en la adquisición del lenguaje en el seno de las relaciones niño-madre.

La I mayúscula en que culmina el segmento que parte de s(A), significado del A, es aquello sobre lo cual se apoya la identificación primaria. Es lo que encuentran articulado bajo la pluma del señor Glover como el primer núcleo de la formación del yo. Si ese proceso culmina en ese núcleo de la identificación, se debe a que la madre no es meramente la que da el *seno* [*sein*], sino también la que da la *signatura* [*seing*] de la articulación significante. Esto no sólo depende del hecho de que hable al niño, ya que es muy obvio que le habla mucho antes de poder suponer que entiende algo, así como él entiende algo mucho antes de lo que ella se imagina. Desde antes del intercambio rigurosamente lingüístico, en efecto, toda clase de juegos –los juegos de ocultación, por ejemplo, que tan pronto desencadenan en el niño la sonrisa, incluso la risa– son ya, en sentido estricto, una acción simbólica.

Durante esos juegos, lo que la madre revela al niño es justamente la función del símbolo como revelador. Al hacer desaparecer y reaparecer algo, su propio rostro, escondiendo y luego descubriendo la cara del niño, la madre le revela la función reveladora. Ya es una función en segundo grado.

Allí se realizan las primeras identificaciones con lo que, llegado el caso, se denomina la madre como todopoderosa.

Según ven, esto tiene un alcance diferente del de la pura y simple satisfacción de la necesidad.

Pasemos al segundo piso de este grafo, aquel cuya presentación parece haber causado ciertas dificultades la vez pasada, a algunos por lo menos.

2

En el segundo piso del grafo, el sujeto es algo distinto del sujeto que pasa bajo los desfiladeros de la articulación significante. Es el sujeto que asume el acto de hablar, el sujeto en calidad de yo [*Je*].

Aún debo hacer una salvedad esencial. A fin de cuentas, no me demoraría en ese yo, ya que no es asunto nuestro, si no hubiese aludido, en algún desarrollo, al yo del *Yo pienso, luego yo soy*. Sepan simplemente que aquí se trata de un paréntesis.

Todas las dificultades que me han planteado con respecto al yo se refirieron al *Pienso, luego soy*: que no tendría ningún valor probatorio, ya que el yo habría sido colocado indebidamente en lo que en última instancia no sería más que un *cogitatum*, un *ello piensa*. ¿Por qué entonces seré yo allí dentro?

Creo que todas las dificultades que aquí se han planteado dependen de la no distinción entre los dos sujetos, tal como de entrada la he articulado. En esta experiencia a la cual nos invita el filósofo, nos vemos remitidos, más o menos sin razón, a la confrontación del sujeto con objetos, y por consiguiente con objetos imaginarios, entre los cuales no es asombroso que el yo [*Je*] revele no ser más que uno entre otros. Si por el contrario llevamos la cuestión al nivel del sujeto definido como hablante, ella tomará un alcance muy diferente, como lo mostrará la fenomenología que ahora simplemente les indicaré. Para quienes quieren referencias acerca de la discusión en torno al yo del *cogito*, les recuerdo que hay un artículo ya citado del señor Sartre en la revista *Recherches philosophiques*.

El yo que está en juego en el *cogito* no es apenas el yo articulado en el discurso, el yo que se pronuncia en el discurso y que los lingüistas denominan, al menos desde hace algún tiempo, un *shifter*. El yo del *cogito* es un semantema que sólo tiene empleo articulable en función del código, quiero decir, pura y simplemente en función del código léxicamente articulable. Como contrapartida, el *yo-shifter*, según lo muestra la más simple experiencia, no se relaciona con nada que pueda ser definido en función de otros elementos del código –por ende, no se relaciona con un semantema–, sino que se define meramente en función del acto del mensaje: designa a aquel que es el soporte del mensaje, es decir, a alguien que varía en cada instante.

No es algo más sutil que eso, pero les haré notar lo que de ello resulta, a saber, que el *yo-shifter* es por lo tanto esencialmente distinto de lo que cabe denominar el sujeto verdadero del acto de hablar en calidad de tal, como muy pronto les haré percibir. Esto es incluso lo que siempre da al más simple discurso en yo una presunción de discurso indirecto. Quiero decir que ese yo podría con gran facilidad ser seguido en el discurso mismo por un paréntesis: *yo (que hablo)*, o *yo (digo que)*.

Esto se torna muy evidente, como otros lo han señalado antes que yo, gracias al hecho de que un discurso que formula *Yo digo que*, y que agrega *y yo lo repito*, no dice en ese *yo lo repito* algo inútil, pues lo que hace es precisamente distinguir los dos yo [*Je*] en cuestión: *el que dijo que*, y *el que adhiere a lo que éste ha dicho*. Si necesitan otros ejemplos para percibirlo, les sugeriré la diferencia que hay entre el yo de *Yo lo amo (a usted)* o de *Yo te amo (a ti)*, y el de *Aquí estoy yo*.

Debido a la estructura que evoco, el yo que está en juego es en particular perceptible allí donde es plenamente ocultado, a saber, en esas formas del discurso que realizan lo que denominaré la función vocativa, es decir, aquellas cuya estructura significante hace notar que el destinatario no es en absoluto el yo [*Je*]. Es el yo [*Je*] del *Levántate y anda*.

Ese mismo yo fundamental se reencuentra en cualquier forma vocativa imperativa, e incluso en algunas otras formas que en su conjunto pongo provisoriamente bajo el título de *vocativo*. Si se quiere, es el yo vocativo del que les hablé en la época del seminario sobre el presidente Schreber –no sé si llegué a destacarlo del todo en ese momento.

Hay también un yo [*Je*] subyacente a ese *Tú eres el que me seguirá* sobre el cual insistí tanto. Se inscribe, con todo el problema de cierto futuro, en el interior de vocativos en sentido estricto, de vocativos de la vocación. Para quienes no estaban, recuerdo la diferencia que hay en francés –es una sutileza que no todas las lenguas permiten poner en evidencia– entre *Tú eres el que me seguirás* y *Tú eres el que me seguirá*, sin *s*. En este caso, la diferencia en la eficacia del *tú* es en efecto una diferencia actual del yo [*Je*] en la medida en que éste opera en ese acto de hablar. En ese nivel se ve bien que el sujeto recibe siempre su propio mensaje bajo una forma invertida, a saber, que lo que aquí debe admitirse, por medio de la forma que da al *tú*, es el yo.

Ese discurso, entonces, el discurso que se formula en el nivel del segundo piso, es el discurso de siempre. Todo discurso es el discurso del Otro, incluso cuando quien lo sostiene es el sujeto. En este aspecto, la distinción entre ambos pisos no es más que arbitraria.

Sin embargo, lo que encontramos fundamentalmente en el segundo piso es un llamado al ser, emitido con más o menos fuerza. Siempre con-

tiene, más o menos, un *Sea*, y éste es, una vez más, uno de los maravillosos equívocos homofónicos que contiene el francés.[2] En otros términos, contiene un *Fiat* que es la fuente y la raíz de aquello que en la tendencia viene a inscribirse para el ser hablante en el registro del querer. Más aún, es la raíz del yo [*Je*] en la medida en que éste se divide en los dos términos estudiados, de uno al otro, del imperativo del *Levántate y anda* a la erección, por parte del sujeto, de su propio yo [*Je*].

Ahora ven en qué nivel se sitúa la pregunta que la vez pasada articulé bajo del forma del *Che vuoi?* Ese *Che vuoi?* es, si cabe decirlo, la respuesta del Otro al acto de hablar del sujeto. Esta pregunta responde – como siempre responden las preguntas, diré. Esta respuesta anterior a la pregunta responde a ésta, al temible signo de interrogación cuya forma misma, en mi esquema, articula el acto de hablar.

El sujeto, cuando habla, ¿acaso sabe lo que hace? Eso es justamente lo que aquí estamos preguntándonos. A esa pregunta, Freud responde *No*.

El acto de hablar tiene mucho más alcance que la mera palabra del sujeto porque toda su vida está capturada en actos de hablar, porque su vida como tal, a saber, todas sus acciones, son acciones simbólicas, aunque más no sea por el hecho de que son registradas, de que están sujetas a registro, de que a menudo son acción a consignar. En conformidad con todo lo que ocurre ante el juez de instrucción, todo lo que haga podrá ser usado en su contra. Todas sus acciones le son impuestas en un contexto de lenguaje, y sus gestos mismos nunca son más que gestos a elegir dentro de un ritual preestablecido, a saber, dentro de una articulación de lenguaje.

A la pregunta *¿Acaso sabe lo que hace?*, Freud responde *No*. Lo que expresa el segundo piso de mi grafo no es otra cosa. Ese segundo piso sólo vale a partir de la pregunta del Otro, a saber, *Che vuoi? ¿Qué quieres?*

Hasta el momento de la pregunta, permanecemos en la ignorancia y en la necedad. Aquí intento demostrar que el didactismo no pasa obligatoriamente por la necedad. No puede ser que alguien se base en ustedes para llevar a cabo la demostración.

Con respecto a esa pregunta, y dentro de las respuestas, el segundo piso del esquema articula dónde se sitúan los puntos que ven entre-

2. Alusión al equívoco entre *soit* ("sea") y *soi* ("sí", forma reflexiva del pronombre de tercera persona). [N. del T.]

cruzarse: por un lado, el verdadero discurso sostenido por el sujeto y, por otro lado, lo que se manifiesta como querer en la articulación de la palabra. ¿Dónde se ubican los puntos de entrecruzamiento? Ése es todo el misterio de ese símbolo que parece presentar opacidad a algunos de ustedes.

El discurso que en este nivel se presenta como un llamado al ser no es lo que parece ser, lo sabemos por Freud. Eso es lo que el segundo piso del grafo intenta mostrarnos. No cabe más que asombrarse de que ustedes no lo reconocieran a primera vista.

En efecto, ¿qué dijo Freud? ¿Qué hacemos todos los días en calidad de psicoanalistas? Ponemos en evidencia que, en el nivel del acto de la palabra, el código no está dado por la demanda primitiva, sino por cierta relación del sujeto con esa demanda, en la medida en que ese sujeto quedó marcado por los avatares de esa demanda. Es lo que denominamos las formas orales, anales y demás, de la articulación inconsciente.

Por ende, no me parece que el primer punto de entrecruzamiento deba suscitar muchas discusiones. Meramente admitimos, a título de premisa, que en el nivel del segundo piso el código del discurso, que es el verdadero discurso del ser, responde a la fórmula ($\$\Diamond D$): el sujeto en cuanto que marcado por el significante, en presencia de su demanda como aquello que brinda el material.

¿Qué pasa ahora con el mensaje que recibe el sujeto?

A ese mensaje ya hice alusión varias veces, le di varias formas, todas más o menos escurridizas, y no sin cierta razón, pues saber cuál es constituye todo el problema del objetivo analítico. Por hoy, en este momento de mi discurso, puedo dejarlo aún en estado problemático y simbolizarlo por medio de un presunto significante. Es una forma puramente hipotética, una *x*. Es un significante del Otro, por supuesto, ya que la pregunta se plantea en el nivel del Otro, de un Otro que carece de una parte, a saber, justamente, del elemento problemático en la pregunta concerniente a este mensaje.

Resumamos. La situación del sujeto en el nivel del inconsciente, tal como Freud la articula –no soy yo quien la articula, es Freud–, es que no sabe con qué habla. Debemos entonces revelarle los elementos estrictamente significantes de su discurso. Tampoco sabe el mensaje que le llega de la respuesta a su demanda en el campo de lo que quiere. Pero ustedes ya saben la respuesta, la legítima respuesta. Es el significante, y ninguna otra cosa, especialmente destinado a designar las relaciones del sujeto con el significante. Ese significante es el falo, ya les dije por qué.

Aun a quienes lo escuchan por primera vez, les pido provisoriamente que lo acepten. Lo importante no es esto, lo importante es que el sujeto no puede tener la respuesta porque la única respuesta es el significante que designa sus relaciones con el significante. En la exacta medida en que articula esa respuesta, el sujeto se aniquila y desaparece. A eso se debe el hecho de que lo único que puede experimentar de él sea una amenaza directamente referida al falo, a saber, la castración, o esa noción de la falta del falo que, en un sexo y en el otro, es aquello donde culmina el análisis, tal como Freud –les hago notar– lo ha articulado.

Pero no estamos en el punto de repetir esas verdades primeras.

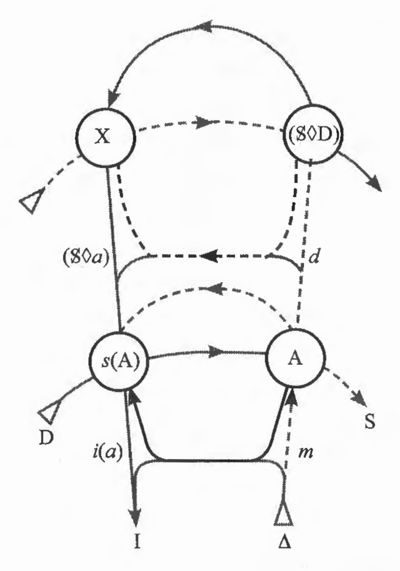
Sé que a algunos les pone los nervios de punta el hecho de que desde hace un tiempo hagamos malabares con el ser y el tener, pero se les pasará, ya que ello no significa que en el camino no hayamos de realizar una cosecha preciosa, una cosecha clínica, una cosecha que, aun en el interior de mi enseñanza, permita lucirse con todas las características de lo que denominaré la afectación médica.

Ahora es cuestión de situar qué significa *deseo*.

Hemos dicho que el segundo piso conlleva, al igual que el piso inferior, un tesoro sincrónico, una batería de significantes inconscientes para cada sujeto, y un mensaje en el cual se anuncia la respuesta al *Che vuoi?* Como han podido constatarlo, ésta se anuncia peligrosamente. Incluso les hago notar esto de pasada –como para evocar en ustedes recuerdos vívidos que hacen de la historia de Abelardo y Eloísa la más bella historia de amor.

¿Qué significa *deseo*? ¿Dónde se sitúa? En la forma completa del grafo, ustedes tienen una línea punteada que va del código del segundo piso a su mensaje a través de dos elementos, a saber, *d* minúscula, que significa el lugar adonde el sujeto se dirige, y $ enfrente de *a* minúscula, que significa *fantasma*.

Esto tiene una disposición homóloga a la línea que, partiendo de A, incluye en el discurso el yo [*moi*] –la *m* del esquema, es decir, la persona densa [*étoffée*]– junto a la imagen del otro, *i*(*a*). Ésta es la simbolización de esa relación especular que les di como fundamental para la instauración del yo [*moi*].



Homología entre las dos relaciones

Esta relación de homología entre los dos pisos merece ser articulada más plenamente. Si hoy no lo hago no es porque no tenga tiempo, ya que estoy dispuesto a tomarme todo el que necesite para comunicarles lo que tengo que decirles, sino porque prefiero tomar las cosas de manera indirecta.

Me parece que eso puede hacerles sentir su alcance.

3

Sin duda, ustedes no son incapaces de adivinar desde ahora lo que puede tener de rico el hecho de que, en el campo abierto entre los dos discursos, se inscriba una relación imaginaria que reproduce de manera homóloga la relación con el otro en el juego de prestancia.

Ustedes no son incapaces de presentirlo, pero presentirlo es por completo insuficiente. Antes de articularlo plenamente, quiero apenas hacer que se detengan un instante en lo que implica el término situado, plantado, en el interior de esta economía, o sea, el deseo.

Como saben, Freud introdujo ese término desde el comienzo del análisis. Lo introdujo a propósito del sueño y bajo la forma del *Wunsch*. El *Wunsch* no es por sí solo el deseo, es un deseo formulado, un deseo articulado, es decir que se articula de derecho sobre esta línea. Aquello en lo cual quiero que se detengan por el momento es la distinción entre ese *Wunsch* y lo que merece ser denominado *deseo* en lo que introduzco e instalo este año.

Con seguridad han leído *La interpretación de los sueños*, y este momento en el cual les hablo marca el momento en que nosotros mismos comenzaremos a hablar de esa obra. Así como el año pasado comenzamos por *El chiste...*, este año comenzamos por el sueño.

Con seguridad, han notado desde las primeras páginas, y hasta el final, que allí no encuentran el deseo bajo la forma en que, por así decirlo, tienen que vérselas con él en la experiencia analítica, o sea, aquella que les da un hueso duro de roer por sus excesos, por sus aberraciones y –a fin de cuentas, digámoslo–, con la mayor frecuencia, por sus desfallecimientos, es decir, el deseo sexual, ése que juega malas pasadas. Además hay que destacar que desde hace tiempo recae sobre él, en todo el campo analítico, un notabilísimo matiz de ocultamiento. Ustedes entonces deben de notar la diferencia. A condición, por supuesto, de que lean de verdad, es decir, de que no sigan pensando en sus asuntillos mientras sus ojos recorren la *Traumdeutung*, se percatarán de que es muy difícil de captar ese famoso deseo con el cual en cada sueño, se supone, nos topamos por doquier.

Recuerden el sueño inaugural, el sueño de la inyección de Irma, acerca del cual ya hemos hablado varias veces, sobre el cual escribí algo, sobre el cual volveré a escribir, y acerca del cual podríamos hablar un tiempo largo por demás. ¿Qué significa exactamente? Sigue siendo muy incierto.

En el deseo del sueño, Freud quiere hacer ceder a Irma, quiere que deje, como se dice allí, de encabritarse frente a todos sus acercamientos. ¿Qué quiere? ¿Quiere desvestirla? ¿Quiere hacerla hablar? ¿Quiere desacreditar a sus colegas? ¿Quiere forzar su propia angustia hasta verla proyectada en el interior de la garganta de Irma? ¿O quiere calmar la angustia por el mal o por el daño causado a Irma? Pero ese mal es, nos parece, irremediable, tal como está bien articulado justamente en el sueño. ¿Es eso lo que está en juego? ¿Que no haya habido crimen? Lo cual no impide que se diga que, dado que no ha habido crimen, todo andará bien, ya que todo está reparado, además de que todo se debe al

hecho de que tal y tal se tomen singulares libertades, y que el responsable es un tercero, etcétera. Podríamos llegar tan lejos como esto.

Por otra parte, les hago notar que el propio Freud subraya con la mayor energía en una nota de la *Traumdeutung*, a partir de la séptima edición, que jamás dijo en ningún lado que el deseo que está en juego en el sueño era siempre un deseo sexual. Tampoco dijo lo contrario, pero en fin, no dijo eso –dicho esto para las personas que se lo reprochan.

Sin embargo, no nos equivoquemos. Sepamos que la sexualidad siempre está más o menos concernida en el sueño. Sólo que en cierto sentido lo está de manera lateral, en paralelo, digamos. La cuestión es justamente por qué, pero, para saber por qué, quiero detenerme por un instante en esas cosas evidentes que el uso y el empleo del lenguaje nos brindan.

¿Qué significa que un hombre diga a alguien –hombre o mujer, hay que elegir, ya que, si es un hombre, eso quizás entrañe numerosas referencias contextuales–, qué significa decirle a una mujer *Yo te deseo*? ¿Significa acaso, tal como lo querría el optimismo moralizante con el cual de tanto en tanto ustedes me ven romper lanzas en el interior del análisis, *Estoy dispuesto a reconocerle a tu ser tantos derechos como al mío, si no más, a anticiparme a todas tus necesidades, a pensar en tu satisfacción? ¡Señor, que tu voluntad se cumpla antes que la mía!* Basta con evocar esta referencia para provocar en ustedes las sonrisas que por suerte veo extenderse a través de esta asamblea. Por otra parte, cuando empleamos las palabras que convienen, nadie se equivoca en cuanto al objetivo de un término como ése, por más que sea genital.

La otra respuesta –digamos, hablando mal y pronto– es ésta: *Deseo acostarme contigo, coger*. Esto es mucho más verdadero, hay que reconocerlo. ¿Pero es tan verdadero? Es verdadero en cierto contexto que llamaré social. En última instancia, vista la extrema dificultad de dar su curso exacto a la formulación *Yo te deseo*, tal vez no se encuentre nada mejor para probarlo.

Créanme, tal vez baste con que esta palabra no esté ligada a los inconmensurables obstáculos y platos rotos, disputas que conllevan las expresiones que tienen algún sentido, tal vez baste con que esta palabra sólo sea pronunciada *in petto*, para que de inmediato ustedes capten que, si ese *Yo te deseo* tiene algún sentido, es un sentido mucho más difícil de formular. *Yo te deseo*, articulado en el interior de uno mismo, si me permiten, en referencia a un objeto, tiene casi el sentido de un *Tú eres bella*, en torno al cual se fijan, se condensan, todas esas imágenes enigmáticas cuyo raudal se denomina, para mí, *mi deseo*. En otros términos,

Yo te deseo porque eres el objeto de mi deseo. Dicho de otro modo, *Eres el común denominador de mis deseos.*

Sabe Dios, si puedo meter a Dios en el asunto –¿y por qué no?–, sabe Dios lo que el deseo arrastra consigo. Es algo que en realidad moviliza y orienta en la personalidad algo muy diferente de aquello a lo cual, por convención, parece ajustarse su objetivo preciso. Para referirnos a una experiencia infinitamente menos poética tal vez –pero parece ser que no necesito ser analista para evocarla–, no cabría desconocer con qué rapidez aparece en primer plano, a propósito de la menor distorsión de la personalidad –como se dice– o de las imágenes, la estructura del fantasma.

La implicación del sujeto en el deseo siempre hace surgir esa estructura, que con derecho es prevalente. Decirle a alguien *Yo te deseo* es, muy precisamente, decirle *Yo te implico en mi fantasma fundamental.* Pero la experiencia no siempre da eso, salvo en el caso de los bravos e instructivos pequeños perversos, pequeños y grandes.

Dado que he decidido que este año no estiraré más allá de cierta hora el tiempo en que les ruego escucharme durante mis lecciones, y que espero seguir ateniéndome a ello, me detendré aquí, es decir, mucho antes del punto en el cual hoy pensaba concluir, y pondré fin a su padecimiento.

Me detendré designando en el fantasma el punto clave, el punto decisivo en el cual debe producirse la interpretación del deseo, si el término *deseo* tiene un sentido diferente al del término *anhelo* en el sueño.

Ese punto está aquí en el grafo. Ustedes pueden destacar que forma parte del circuito punteado que dibuja esa especie de colita en el nivel del segundo piso. Apenas querría decirles, como para dejarlos un poco con las ganas, que en ese circuito punteado giran elementos. Si está construido de este modo, se debe a que, una vez alimentada su entrada, se pone a girar indefinidamente en el interior. ¿Cuáles son esos elementos? Son los de lo reprimido. En otros términos, ése es en el grafo el lugar del inconsciente como tal. De esto y sólo de esto habló Freud hasta 1915, cuando concluye por medio de los dos artículos que se denominan respectivamente "Lo inconsciente" y "La represión".

Aquí retomaré la próxima vez para decirles hasta qué punto está articulado en Freud lo que constituye la sustancia misma de lo que intento hacerles comprender acerca del significante. Lo que el propio Freud articula a la perfección, de la manera menos ambigua, es que nunca pueden ser reprimidos más que elementos significantes. Eso está en Freud.

Lo único que falta es el término *significante.* Les mostraré, retomando el artículo sobre el inconsciente, que sólo pueden reprimirse significantes.

En el grafo ven oponerse dos sistemas.

El sistema punteado, dijimos, es el lugar del inconsciente, aquel en el cual lo reprimido da vueltas hasta llegar al punto en que se hace sentir, es decir, en que algo del mensaje en el nivel del discurso del ser llega a perturbar el mensaje en el nivel de la demanda, lo cual constituye todo el problema del síntoma analítico.

Hay otro sistema punteado. Es el que prepara lo que aquí denomino el descansillo, a saber, el descubrimiento del avatar. Como ya había dado tanto trabajo habituarse al primer sistema, Freud nos hizo el fatal favor de dar por su parte el paso siguiente, antes de su muerte, con su segunda tópica, que es ese descansillo acerca del cual yo hablaba. Descubrió el registro del otro sistema.

En otros términos, Freud se interrogó acerca de lo que ocurre en el nivel del sujeto prediscurso, en función de que el sujeto que habla no sabe lo que hace cuando habla, es decir, en función de ese inconsciente que Freud descubrió como tal. Digamos, si quieren, para esquematizar las cosas, que Freud buscó en qué nivel de ese lugar original desde el cual ello habla, y en qué momento relativo a un objetivo que es el de la culminación del proceso en I, se constituye el yo [*moi*]. Se trata del yo en cuanto que debe localizarse con respecto a la primera captura del ello dentro de la demanda.

Freud también descubrió aquí un discurso primitivo, a la vez puramente impuesto y marcado por una arbitrariedad radical, que sigue hablando. Se trata del superyó.

No obstante, también dejó algo abierto. Nos dejó algo por descubrir y por articular, que completa su segunda tópica y que permite restaurarla, reubicarla, restituirla dentro del conjunto de su descubrimiento. Es la función radicalmente metafórica del lenguaje.

19 DE NOVIEMBRE DE 1958

DEL DESEO EN EL SUEÑO

III

EL SUEÑO DEL PADRE MUERTO

"ÉL NO SABÍA QUE ESTABA MUERTO"

El ser al pie de la letra
Del asociacionismo al psicoanálisis
Afectos y significantes
Elisión = metáfora
La instancia de la semimuerte

Comienzo por cumplir mis promesas.

La vez pasada les había indicado el artículo de Sartre que se intitula *La Trascendance de l'ego, esquisse d'une description phénomenologique*. Se encuentra en el volumen v, páginas 85 a 103, de *Recherches philosophiques*, excelente revista que dejó de aparecer con la guerra y con la desaparición de su editor, Boivin. En cuanto a la aclaración hecha por Freud, se encuentra en el tomo II-III que contiene la *Traumdeutung*, en la página 402.[1]

La tesis según la cual *todos los sueños exigen una interpretación sexual*, eterno objeto de polémica en la bibliografía sobre este asunto, es ajena a *La interpretación de los sueños*. No se la encontrará en ninguna de las ediciones del libro, y está en palmaria contradicción con otras opiniones en él contenidas.

Muchos de ustedes asistieron anoche al relato clínico de uno de nuestros camaradas, y excelente psicoanalista, sobre el tema del obsesivo. Lo han escuchado hablar a propósito del deseo y de la demanda. Si

1. Página 399 del tomo v en la versión castellana. [N. del T.]

aquí buscamos poner de relieve el problema de la estructura del deseo y de la demanda, se debe a que esa distinción no es sólo teórica, sino que está ligada a lo esencial de nuestra práctica y se aplica de inmediato a la clínica, la vivifica, la torna –diré– comprensible.

Diré casi que es un signo el hecho de que, al haberla manejado demasiado en el nivel de la comprensión, ustedes puedan experimentar no sé qué sensación de insuficiencia. Lo cierto es que el nivel de la comprensión está lejos de agotar los resortes de la estructura que intentamos penetrar –porque intentamos actuar sobre ella. La distinción entre la demanda y el deseo clarifica de inmediato la demanda. Como contrapartida, sitúa bien el deseo del hombre en su lugar, es decir, en su punto estrictamente enigmático.

La clave de todo esto es la relación del sujeto con el significante. Lo que caracteriza a la demanda no es sólo ser una relación de un sujeto con otro sujeto, sino que esa relación tiene lugar por medio del lenguaje, es decir, por medio del sistema de los significantes.

Según fue anunciado, encaramos ahora la cuestión de qué es el deseo en la medida en que éste es el fundamento del sueño. No es simple saber cuál es el deseo cuando es el motor del sueño. Como mínimo, ustedes saben que es doble.

Primero, ese deseo apunta ante todo a la preservación del dormir –Freud lo articuló de la manera más expresa–, es decir, la preservación de ese estado en el cual para el sujeto se suspende la realidad. Segundo, ese deseo es deseo de muerte. Lo es por otra parte, y al mismo tiempo lo es de manera perfectamente compatible, en la medida en que por medio de ese segundo deseo a menudo se satisface el primero, siendo el deseo de muerte aquello en lo cual se satisface el sujeto del *Wunsch*.

Quisiera colocar ese sujeto en una suerte de paréntesis. No sabemos qué es el sujeto, y la cuestión es saber quién es el sujeto del *Wunsch* del sueño. Cuando algunos dicen *El yo*, se equivocan: Freud sin duda afirmó lo contrario. Y si dicen *Es el inconsciente*, eso no dice nada. Entonces, cuando digo *El sujeto del* Wunsch *se satisface*, pongo ese sujeto entre paréntesis. Todo lo que nos dice Freud es que lo que se satisface es un *Wunsch*.

¿Con qué se satisface? Diré: *se satisface con ser*. Entiendan: *con ser satisfecho*. Esto es todo lo que podemos decir, ya que el sueño no aporta consigo ninguna satisfacción más que la satisfacción en el nivel del *Wunsch*, es decir, una satisfacción verbal, si cabe decirlo. El *Wunsch* de un sueño se contenta con apariencias. También el carácter de esa satis-

facción se refleja aquí en el lenguaje, en ese *satisfecho con ser*, como recién me expresé, donde se pone al descubierto la ambigüedad del término *ser*.

El ser está allí, se desliza por doquier, y asimismo toma la forma gramatical de remisión al ser, *el ser satisfecho*. ¿Acaso este ser puede ser tomado por el lado de la sustancia? No hay nada sustancial en el ser fuera de ese término mismo, *se satisface con ser*. No podemos tomar el ser si no es al pie de la letra.[2] A fin de cuentas, lo que el *Wunsch* satisface es algo del orden del ser. No hay en definitiva otro lugar que el sueño, al menos en el plano del ser, donde el *Wunsch* pueda satisfacerse.

Ahora querría hacer aquí, como a menudo lo hago, un pequeño preámbulo, y volver la vista atrás para abrirles los ojos acerca de no sé qué cosa que comprende nada menos que el conjunto de la historia de la especulación psicológica.

1

La psicología moderna, como saben, empezó por formularse en los términos del atomismo psicológico.

Todos saben que ya no estamos en eso, que hemos abandonado el asociacionismo, como se dice, y que hicimos considerables progresos desde que tomamos en consideración la demanda de la totalidad, la unidad del campo, la intencionalidad, y otras fuerzas.

No obstante, la cosa no está resuelta en absoluto, precisamente a causa del psicoanálisis de Freud. Y lo que en realidad se desconoce es cómo ha intervenido el resorte de ese ajuste de cuentas que no es tal. Quiero decir que se dejó escapar por completo la esencia, y por ende también la persistencia, de lo que supuestamente fue reducido.

Al comienzo, es cierto, el asociacionismo, que pertenece a la tradición de la escuela psicológica inglesa, es una gran equivocación, si me permiten decirlo así.

El problema es el del campo de lo real y el de su aprehensión psicológica por parte del sujeto humano. La cuestión en suma es explicar,

2. Hay homofonía entre *l'être* ("el ser") y *lettre* ("letra"). [N. del T.]

no sólo que hay hombres que piensan, sino que hay hombres que se desplazan por el mundo aprehendiendo en él, de un modo poco menos que adecuado, el campo de los objetos. Ahora bien, ese campo de los objetos, ¿de dónde obtiene su carácter fragmentado, estructurado? Simplemente, de la cadena significante. La teoría asociacionista no hace otra cosa, en realidad, que dar de entrada, al campo de lo real, el carácter fragmentado y estructurado de la cadena significante.

A partir de aquí nos percatamos, por supuesto, de que hay un error. Nos decimos que debe de haber en el origen, si cabe decirlo, relaciones con lo real que estén menos estructuradas por la cadena significante, sin saber siquiera que lo que está en juego es el significante. Salimos entonces en busca de los casos en los cuales la aprehensión del mundo se presenta como más primitiva, sobre la base de una noción proporcionalista de las cosas. Enfilamos hacia la psicología animal, evocamos todos los lineamientos estigmáticos gracias a los cuales el animal puede llegar a estructurar su mundo, y hacemos de ellos el punto de referencia de la aprehensión humana de lo real. Rechazamos entonces los famosos elementos del asociacionismo porque dependen de una concepción primera y falsa de esa aprehensión de lo real, procedemos a reabsorberlos, y diluimos el todo en una especie de teoría del campo en la cual lo real aparece animado por el vector de un deseo primordial.

Imaginamos pues haber resuelto el problema. De hecho, no hemos hecho nada en absoluto. Hemos descripto otra cosa, otra psicología, que intenta captar el nivel de coaptación del campo sensorio-motor del sujeto a su *Umwelt*, su entorno. Sin embargo, los elementos del asociacionismo sobreviven perfectamente al establecimiento de esa nueva psicología. No hemos reducido el asociacionismo en modo alguno, apenas hemos desplazado el campo de mira de la psicología.

Lo que lo demuestra es justamente el campo analítico, en el cual siguen reinando todos los principios del asociacionismo. Hasta ahora, nada ha reducido el hecho de que, cuando comenzamos a explorar el campo del inconsciente, lo hicimos siguiendo algo que se denomina, en principio, *asociación libre*, y todos los días volvemos a hacerlo. Por más que esa expresión sea aproximada, inexacta, para designar el discurso analítico, la mira de la asociación libre sigue siendo válida.

Fíjense en las experiencias originales de las palabras inducidas. Si bien para nosotros no han conservado valor terapéutico ni práctico, siguen no obstante conservando su valor orientador en la exploración del campo del inconsciente. Por sí solo, eso bastaría para mostrarnos

que nos encontramos en un campo en el cual reina el vocablo, el significante.

¿En qué se basa la teoría asociacionista, entendida como lo que de ello resulta sobre el mismo fondo de experiencia? En la constatación de que ciertos elementos, átomos, *ideas* –como se dice, sin duda en forma aproximada, insuficiente, pero no sin razón–, se coordinan en cierto nivel de la mente de un sujeto. ¿Y qué mostraban las primeras exploraciones experimentales del fenómeno, sino que éste está condicionado por lo que denominaban *relaciones de contigüidad*? Acompañen los textos, vean de qué se habla, en qué ejemplos se apoyan, y reconocerán perfectamente que esa contigüidad no es otra cosa que la combinación discursiva sobre la cual se basa el efecto que aquí denominamos *metonimia*.

Está la contigüidad entre dos cosas que han sobrevenido, en la medida en que son traídas a la memoria, en el plano de las leyes de la asociación. Un acontecimiento ha sido vivido en un contexto que a grandes rasgos podemos denominar *un contexto de azar*. Una vez evocada una parte del acontecimiento, la otra viene a la mente. De ese modo se constituye una asociación de contigüidad que no es otra cosa que un encuentro. ¿Qué significa esto? En resumidas cuentas significa que se rompe, que sus elementos son captados en un mismo texto de relato. Si hablamos aquí de contigüidad, lo hacemos en la medida en que el acontecimiento evocado en la memoria es un acontecimiento relatado, en que el relato forma el texto del mismo.

Por otra parte, está la contigüidad que distinguimos por ejemplo en una experiencia de palabras inducidas. Una palabra viene con otra. Digo la palabra *cereza*, el sujeto evoca la palabra *mesa*. Será una relación de contigüidad porque cierto día había cerezas en la mesa.

Una relación de similitud se distingue de una relación de contigüidad, pero es asimismo una relación entre significantes, en la medida en que la similitud es el paso de un término por una similitud de ser. Entre uno y otro hay similitud siempre y cuando, siendo uno y otro diferentes, algún asunto de ser los vuelva parecidos. No entraré en toda la dialéctica entre lo mismo y lo otro, con todo lo que tiene de difícil y de infinitamente más rico de lo que un primer abordaje permite sospechar. A quienes les interese, los remito al *Parménides*. Verán que les tomará cierto tiempo agotar la cuestión.

Lo que digo aquí, y que quiero hacerles sentir, simplemente es que hay otros usos además del uso metonímico. Si hablo del labio diciendo que es como una cereza, hago un uso metafórico de la palabra *cereza*. Me

dan la palabra *labio*, ésta induce en mi mente la palabra *cereza*: ¿por qué están ligados?, ¿acaso porque ambos son rojos?, ¿acaso porque ambos tienen la misma forma, analógicamente?, ¿acaso porque son parecidos gracias a alguna atribución? No, no sólo eso. Sea lo que fuere que esté en juego, de inmediato nos hallamos, y eso se siente, ante ese efecto absolutamente sustancial que se denomina *efecto de metáfora*. Cuando hablo de la cereza a propósito del labio en una experiencia de palabras inducidas, no hay ningún tipo de ambigüedad: estamos en el plano de la metáfora, en el sentido más sustancial del término. Y en el plano más formal, el efecto de metáfora siempre se reduce, como lo he mostrado, a un efecto de sustitución en la cadena significante.

Si la cereza está aquí, lo está en la medida en que puede ser inscripta en un contexto, estructural o no, donde figura el labio. Ustedes pueden objetarme que la cereza puede surgir a propósito de los labios dentro de una función de contigüidad, que la cereza puede haber desaparecido entre los labios, o que una mujer puede haberme ofrecido tomar la cereza de sus labios. Sí, por supuesto, esto también puede presentarse así, pero ¿qué continuidad está aquí en juego sino la del relato acerca del cual hablaba recién?

Desde el punto de vista real, es necesario no dejarse engañar por el acontecimiento en el cual se integra esa contigüidad y que hace que la cereza haya en efecto estado, durante un breve momento, en contacto con el labio. Lo que importa no es que la cereza toque el labio, sino que sea engullida. No que sea sostenida por los labios, sino que nos sea ofrecida con un gesto erótico. Si detenemos un instante esa cereza en contacto con el labio, lo hacemos en función de un flash que es precisamente el flash del relato. Lo que por un instante suspende esa cereza entre los labios es la frase, son las palabras.

A la inversa, la imagen creada por la suspensión del relato deviene efectivamente, en esa ocasión, un estimulante del deseo, porque existe la dimensión del relato que instituye un flash. La implicación del lenguaje en el acto es lo que impone aquí un tono. A posteriori el lenguaje introduce en el acto una estimulación, un elemento estimulante, que depende de la detención del relato. Esa suspensión, que en este caso viene a alimentar al acto mismo, toma el valor del fantasma, que tiene significación erótica en el desvío del acto.

Creo que esto basta para mostrarles que la instancia del significante está en el fundamento de la estructuración misma de cierto campo psicológico. No es la totalidad de ese campo. Es una parte, si por convención denominamos *psicología* a una disciplina constituida sobre la base de lo que llamaré una teoría unitaria intencional o apetitiva. Lo cierto es que esa presencia del significante, como Freud no cesa de recordárnoslo, está articulada de una manera infinitamente más apremiante, potente, eficaz, en la experiencia analítica.

Extrañamente, se tiende a olvidarlo. Se pretendería que el psicoanálisis fuese en la misma dirección en que la psicología llegó a situar su interés. No se admite el inconsciente más que en el área de un campo clínico tensional. Desde esa perspectiva, el psicoanálisis sería una especie de pozo, un camino de perforación, si cabe decirlo, paralelo a la evolución general de la psicología, y que nos habría dado acceso a tensiones elementales, a un campo de las profundidades reducido a lo vital, mientras que lo que vemos en la superficie sería el campo denominado de lo consciente y de lo preconsciente.

Esto es un error.

Y lo que decimos toma su valor muy precisamente en ese contexto.

2

¿Pudieron algunos de ustedes seguir mi consejo de remitirse a los dos artículos de Freud publicados en 1915?

Si se remiten por ejemplo al artículo sobre el *Unbewußte*, en el punto que allí parece el más delicado constatarán que no está en juego otra cosa que elementos significantes. Cuando aquí hablo del significante, quienes no comprenden ni jota articulan todos los días que es una teoría intelectualista, a la cual oponen naturalmente la vía afectiva, la dinámica. Lejos estoy de discutir su existencia, ya que paso por el artículo sobre el *Unbewußte* precisamente para explicarla con claridad. Nos ubicaremos pues en el nivel de los sentimientos inconscientes, en la medida en que Freud habla de ellos.

En la tercera parte de *Das Unbewußte*, Freud nos explica muy claro que en sentido estricto sólo puede ser reprimido lo que él llama *Vorstellungsrepräsentanz*. Esto significa *representante de la representación*. ¿De qué? Del movimiento pulsional, que aquí es denominado *Triebregung* y que incluso podemos llamar con mayor precisión unidad de moción pulsional.

El texto no deja ningún tipo de ambigüedad: no es cuestión de considerar la *Triebregung* como inconsciente ni como consciente. ¿Qué significa esto? Sólo significa que debemos tomar como un concepto objetivo lo que denominamos *Triebregung*. Es una unidad objetiva, en la medida en que la examinamos, y no es ni consciente ni inconsciente: es apenas lo que es, a saber, un fragmento aislado de realidad que concebimos como algo que tiene su incidencia de acción propia.

En mi opinión, es aún más notable el hecho de que lo que la representa, a saber, el *representante de la representación* –ése es el valor exacto del término alemán–, único representante de la pulsión, *Trieb*, pueda en cambio ser considerado como perteneciente al inconsciente. Ahora bien, esto implica precisamente ese término que recién escribí con un signo de interrogación, a saber, un sujeto inconsciente.

Por supuesto, ustedes ya ven, no adónde quiero llegar, sino adónde llegaremos necesariamente. Aunque Freud en su época se encontraba en una situación en la cual las cosas podían decirse dentro de un discurso científico, esa *Vorstellungsrepräsentanz*, ustedes deben percibirlo bien, equivale estrictamente a la noción (y al término) de significante.

No hago más que anunciárselo, aunque la demostración de esto ya esté avanzada, me parece; si no, ¿de qué serviría todo lo que les dije recién? Por supuesto, lo demostraré aún más, cada vez más. De eso se trata, justamente.

Freud, en cambio, del modo más preciso articula que todo lo que podemos connotar bajo los términos *sensación*, *sentimiento*, *afecto*, que él reúne, no podría ser considerado inconsciente salvo por un relajamiento, por un descuido, de la expresión. Según el contexto, ésta presenta inconvenientes o no, como todos los descuidos, pero en principio él le deniega formalmente toda posibilidad de tener una incidencia inconsciente. Esto es expresado y repetido de un modo que no puede suscitar ninguna especie de duda o de ambigüedad.

Cuando hablamos de un afecto inconsciente, queremos decir que éste es percibido pero desconocido. ¿Desconocido en cuanto a qué? En cuanto a sus enlaces; pero no es inconsciente, ya que siempre es percibido. Simplemente, nos dice Freud, fue a reenlazarse con otra representación no reprimida. Dicho en otras palabras, el afecto debió acomodarse al contexto que subsistía en el preconsciente, y eso le permite ser sostenido por la conciencia –lo cual no es difícil en este caso– por una manifestación de este último contexto. Esto está articulado en Freud. No se conforma con articularlo una vez, lo articula cien veces, vuelve a ello en toda ocasión.

Justo aquí se inserta el enigma de la denominada transformación del afecto, que en este aspecto revela ser singularmente plástico. Por otro lado, a todos los autores esto les impactó en cuanto se aproximaron a la cuestión del afecto, es decir, cada muerte de obispo, o sea, en la medida en que se atreven a tocar este asunto. Porque lo absolutamente impactante es que yo, que según parece hago psicoanálisis intelectualista, me pasaré el año hablando de esto, mientras que ustedes en cambio contarán con los dedos los artículos consagrados a la cuestión del afecto en el análisis –por más que los psicoanalistas se llenen la boca con eso cuando hablan de una observación clínica, ya que por supuesto siempre recurren al afecto.

Por lo que sé, hay un solo artículo de valor acerca de la cuestión del afecto. Es un artículo de Glover sobre el cual se habla mucho en los textos de Marjorie Brierley. Hay en él un intento de avance en el descubrimiento de la noción de afecto que deja un poco que desear en relación con lo que dice Freud al respecto. Ese artículo es por lo demás detestable, al igual que la totalidad del libro, consagrado a lo que se denomina *las tendencias del psicoanálisis*. Es una muy bella ilustración de todos los sitios sin duda imposibles en los cuales el psicoanálisis está yendo a refugiarse: la moral, la *personología*, y otras perspectivas eminentemente prácticas en torno de los cuales al blablablá de nuestra época le gusta desvivirse.

Si volvemos a las cosas que nos conciernen, es decir, a las cosas serias, ¿qué leemos en Freud? En él leemos que el problema es saber en qué se convierte el afecto en la medida en que está desenganchado de la representación reprimida y que ya no depende más que de la representación sustitutiva a la cual logra enlazarse. A lo *desenganchado* corresponde esta posibilidad, que le es propia, de ser anexado a otra representación, por lo cual el afecto se presenta en la experiencia analítica como algo problemático.

Lo vemos por ejemplo en la vivencia de una histérica. De ahí parte el análisis, de ahí parte Freud cuando comienza a articular las verdades analíticas. Vemos surgir un afecto en el texto ordinario, comprensible, comunicable, de la vivencia de todos los días de una histérica, y ese afecto que está allí –y que por otro lado tiene el aspecto de encajar con el conjunto del texto, salvo para una mirada un poquito exigente– es sin embargo la transformación de algo diferente.

Eso diferente merece que nos detengamos en ello, ya que no es otro afecto que estaría –éste sí– en lo inconsciente. Freud lo descarta de

plano. No hay nada en absoluto semejante a eso. No hay nada en absoluto que en ese momento se encuentre realmente en el inconsciente. Lo que se transforma es el factor puramente cuantitativo de la pulsión. Lo diferente es el factor cuantitativo bajo una forma transformada.

Toda la cuestión es entonces saber cómo son posibles esas transformaciones en el afecto, a saber, por ejemplo, cómo un afecto que está en la profundidad, un afecto acerca del cual es concebible restituir que en el texto inconsciente sea éste o aquél, se presente bajo otra forma en el contexto preconsciente.

¿Qué nos dice Freud? Primer texto: "Toda la diferencia estriba en que {*en el inconsciente*}[3] las *Vorstellungen* son investiduras –en el fondo, de huellas mnémicas–, mientras que los afectos corresponden a procesos de descarga cuyas exteriorizaciones últimas se perciben como sensaciones". Tal es la regla de la formación de los afectos.

Como les dije, el afecto remite al factor cuantitativo. De ese modo Freud entiende que no sólo es mutable, móvil, sino que está sometido a la variable que constituye ese factor. Lo articula con precisión al decir que la suerte del afecto puede ser triple: "El afecto persiste –en un todo o en parte– como tal, o es mudado en un monto de afecto cualitativamente diverso (en particular, en angustia) {*esto es lo que escribe en 1915, y vemos aquí esbozarse una posición que* Inhibición, síntoma y angustia *articulará en 1926 dentro de la segunda tópica*}, o es sofocado, es decir, se estorba por completo su desarrollo". La diferencia –escribe Freud– entre lo que ocurre con el afecto y lo que ocurre con la *Vorstellungsrepräsentanz* es que la representación, después de la represión, "sigue existiendo en el interior del sistema Icc como formación real, mientras que [...] al afecto inconsciente le corresponde sólo una posibilidad de amago a la que no se le permite desplegarse".

Yo no podía dejar de pasar por este preámbulo antes de entrar en el modo en que intento aquí plantear las preguntas a propósito de la interpretación del deseo del sueño.

Les anuncié que para ello tomaría un sueño extraído del texto de Freud, porque a fin de cuentas sigue siendo la mejor guía para estar seguros de lo que él pretende decir cuando habla del deseo del sueño.

3. Las interpolaciones realizadas por Lacan se anotan entre llaves y en bastardillas. [N. del T.]

3

Tomaré este sueño del artículo que se titula *Formulierungen*, "Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico", de 1911, publicado justo antes del caso Schreber.

Si elegí este texto para extraer de él un sueño y el análisis que Freud nos brinda, se debe a que allí encontramos articulado de un modo simple, ejemplar, significativo, no ambiguo, cómo entiende Freud la manipulación de esas *Vorstellungsrepräsentanzen*, en la medida en que este artículo trata acerca de la formulación del deseo inconsciente.

Lo que se desprende del conjunto de la obra de Freud acerca de las relaciones de la *Vorstellungsrepräsentanz* con el proceso primario, en la medida en que está sometido al primer principio, llamado *principio de placer*, no deja ningún tipo de duda. No hay forma alguna de concebir la oposición entre el principio de placer y el principio de realidad si no nos percatamos de que lo que se nos presenta como el surgimiento alucinatorio en el cual el proceso primario –es decir, el deseo en el nivel del proceso primario– encuentra su satisfacción concierne, no simplemente a una imagen, sino a un significante.

Por otro lado, es asombroso el hecho de no haberse percatado de ello de otro modo, es decir, a partir de la clínica. El hecho de no haberse percatado de ello de otro modo se debe a que la noción de significante no estaba elaborada en el momento del gran esplendor de la psiquiatría clásica, ya que a fin de cuentas, dentro de la masividad de la experiencia clínica, ¿bajo qué formas se nos presentan las alucinaciones? ¿Cuáles son las más problemáticas formas principales, las más insistentes, bajo las cuales se nos plantea la cuestión de la alucinación? Son las alucinaciones verbales, o de estructura verbal, cuando hay intrusión, intromisión en el campo de lo real, no de una imagen, ni de un fantasma, ni de lo que sostendría un simple proceso perceptivo, sino de un significante. Si una alucinación nos plantea problemas que le son propios, se debe a que están en juego significantes y no imágenes, ni cosas, ni percepciones, esas *falsas percepciones de lo real*, como dicen. En Freud, esto no da lugar a ningún tipo de duda.

Al final de ese artículo, Freud toma un sueño para ilustrar lo que denomina la *neurotische Währung*, la *valorización neurótica*, en la medida en que el proceso primario irrumpe allí. *Währung* es un término a retener. El término no es muy habitual en alemán. (Está ligado al

verbo *währen*, que es una forma durativa del verbo *wahren*.) Si bien quiere decir *duración*, su uso más común lo toma en el sentido de *valor*, *valorización*.

Este sueño es el sueño de un sujeto en duelo por su padre, a quien asistió, nos dice, durante los largos tormentos de su agonía. He aquí el sueño. El padre aún está con vida, y le habla como antes. A pesar de ello, él no deja de experimentar de una manera en extremo dolorosa el sentimiento de que su padre ya está muerto. Sólo que *para nada lo sabía* –me refiero al padre.

Es un sueño corto. Es un sueño que se repitió con insistencia en los meses que siguieron al deceso del padre. Es un sueño que, como siempre, Freud aporta en el nivel transcripto, ya que lo esencial del análisis freudiano se basa siempre en el relato del sueño, como algo ante todo articulado. ¿Cómo lo abordará Freud?

Está fuera de duda, por supuesto –al menos debido a la distinción que siempre hizo entre el contenido manifiesto y el contenido latente–, que Freud jamás pensó que un sueño se relacione de inmediato con lo que, en el análisis, no se abstienen de llamar a cada instante con la expresión *wishful thinking*, que no tiene equivalente. Al pronunciarlo casi querría hacerlo equivaler a una suerte de toque de alarma. El uso de semejante término debería por sí solo despertar las sospechas de un analista, ponerlo incluso a la defensiva, y persuadirlo de que ha tomado la dirección equivocada.

Ni hablar de que Freud por un instante fustigue ese *wishful* y nos diga que, si el sujeto sueña con su padre, se debe apenas a que tiene necesidad de verlo y que eso le da placer. Esto no es en absoluto suficiente por la simple razón de que este sueño no parece para nada ser una satisfacción, y de que su carácter doloroso es bastante marcado como para evitarnos esa suerte de paso precipitado. Sin embargo, aquí lo tomo en cuenta para señalar su posibilidad, en el límite, aunque a fin de cuentas no pienso que ni un solo psicoanalista pueda llegar a eso cuando se trata de un sueño. Precisamente debido al hecho de que no se puede llegar a eso cuando se trata de un sueño, los psicoanalistas ya no se interesan en el sueño.

¿Cómo aborda Freud las cosas? Permanecemos en el nivel de su texto:

> Ningún otro camino nos lleva a la comprensión de este sueño {*en su sonoridad de sinsentido*}, si no es el agregar "según el deseo del soñante" o "a

> causa de su deseo" a las palabras "que el padre estuviese muerto", y el añadir "que él [el soñante] lo deseaba" a las últimas palabras. El pensamiento onírico reza entonces: Era para él un doliente recuerdo el haber tenido que desearle la muerte a su padre [...], y cuán espantoso habría sido que el padre lo sospechase.

Esto los lleva a dar su peso al modo en que Freud trata el problema: por medio del significante. Lo que Freud inserta en el texto, que nos da como aquello que permite acceder a la comprensión del sueño, como aquello que otorga el sentido del texto, son cláusulas. Intentaremos articular lo que son en el plano lingüístico.

Les ruego que entiendan lo que estoy diciendo. No estoy diciendo que ésa sea la interpretación. Tal vez ésa sea en efecto la interpretación, pero aún no lo digo. Los detengo en ese momento en el cual cierto significante es designado como producido por su falta. Al reinsertarlo en el contexto del sueño accedemos de golpe a lo que nos dan como la comprensión del sueño.

Henos aquí entonces ante un caso típico, aquel en el cual el reproche que nos hacemos a nosotros mismos respecto de la persona amada conduce a la significación infantil del anhelo de muerte. El término *transferencia*, *Übertragung*, es aquí empleado por Freud en el sentido en que primitivamente se lo emplea en *La interpretación de los sueños* para designar el traspaso de una situación original –de un anhelo de muerte original, en este caso– a una situación actual. Un anhelo análogo, homólogo, paralelo, similar de una manera cualquiera, se introduce para hacer revivir el anhelo arcaico que está en juego.

Freud trata entonces el problema por medio del significante. A partir de esto, podemos intentar elaborar qué significa *interpretación*. Pero comencemos por ajustar cuentas con el tipo de interpretación que hemos dejado de lado, la que se refiere al *wishful thinking*. Bastará con un señalamiento.

Si ese término no puede ser traducido por *pensamiento deseoso* o *deseante*, se debe a una razón muy simple. Tiene un sentido, por supuesto, pero en análisis se lo emplea dentro de un contexto en el cual no es válido. Cada vez que se topen con él, para poner a prueba la pertinencia de su empleo no tienen más que hacer la siguiente distinción. A *wishful thinking* no hay que atribuirle la significación de *tomar los propios deseos por realidades*, como dicen habitualmente –ése es el sentido del pensamiento en la medida en que éste patina, en la medida en que

flaquea–, sino *tomar el propio sueño por una realidad.* A ese solo título, ya es por completo inaplicable a la interpretación del sueño, a ese tipo de comprensión del sueño. En el caso del sueño, eso apenas querría decir que soñamos porque soñamos. Una interpretación en ese nivel no es para nada aplicable, en ningún momento, a un sueño.

Es necesario entonces que lleguemos al llamado procedimiento de adjunción de significantes.

Si acompañamos el texto de Freud, ese procedimiento supone que antes hubo sustracción de un significante *–sustracción* es exactamente el sentido que tiene el término del cual Freud se sirve para designar la operación de la represión en su forma pura, en su efecto *unterdrückt*, diría yo. En ese momento, nos retiene algo que se nos presenta como una objeción y un obstáculo.

Si no estuviésemos decididos de antemano a encontrar todo en Freud, es decir, si no estuviésemos decididos de antemano a *creer creer*, como dice el señor Prévert, de todos modos deberíamos detenernos en esto: que la pura y simple restitución de las dos cláusulas *nach seinem Wunsch* y *daß er wünschte* –es decir, que el hijo anhelaba esa muerte del padre– en sentido estricto no agrega nada a lo que el propio Freud nos designa como la meta final de la interpretación, a saber, la restauración del deseo inconsciente.

En efecto, ¿qué restituimos en ese momento sino algo que el sujeto ya conoce a la perfección? Durante la enfermedad del padre, dolorosa en extremo, el sujeto en efecto le deseó la muerte como solución y como fin de sus tormentos. Por supuesto, hizo todo para disimularle el deseo, el anhelo, que le era perfectamente accesible en su contexto, su contexto vivido, reciente. No hace falta siquiera hablar de preconsciente a este respecto: es un recuerdo consciente, perfectamente accesible al texto continuo de la conciencia.

Lo que sustrae a su texto un elemento que en modo alguno se oculta a la conciencia del sujeto es pues el sueño. Y entonces ese fenómeno de sustracción es lo que adquiere valor positivo, si me permiten. Quiero decir que ése es el problema de la represión. Lo reprimido, sin duda alguna, es aquí una *Vorstellungsrepräsentanz*, e incluso una absolutamente típica.

Si algo merece este término, es algo que en sí mismo es una forma vacía de sentido. *Según su deseo*, en sí, aislado, no quiere decir nada. Quiere decir *según el deseo del cual se habló antes*. El sentido depende de la frase anterior.

En esta dirección quiero llevarlos para hacerles captar el carácter irreductible de lo que está en juego por comparación con toda concepción que se refiera a una elaboración imaginaria, incluso a una abstracción de los datos objetales, cuando lo que está en juego es el significante y la originalidad del campo que la acción del significante instaura en el psiquismo, en lo vivido, en el sujeto humano. Lo que aquí tenemos son formas significantes que sólo se sostienen en la medida en que están articuladas con otros significantes.

Aquí me interno en consideraciones que, bien lo sé, supondrían una articulación mucho más extensa.

Los psicólogos de la escuela denominada Escuela de Marburgo, cuyos trabajos eran ejecutados dentro de un pequeño círculo cerrado por completo, llevaron a cabo con gran perseverancia todo tipo de experiencias relativas a una suerte de intuición que ellos denominaban *pensamiento sin imágenes*. Era cuestión de pensar, sin imágenes, ciertas formas que no eran más que formas significantes sin contexto, en estado naciente. Por otro lado, los problemas que aquí nos plantea la noción de *Vorstellung* merecerían recordar que Freud asistió durante dos años, según los testimonios que tenemos sin ambigüedad, al curso de Brentano. Sería necesario referirse a la *Psychologie* que éste escribió, y a su concepción de la *Vorstellung*, para captar el peso exacto de lo que podía abarcar ese término en la mente de Freud, no sólo en mi interpretación.

¿Cuál es el problema con que nos topamos? El de la relación que hay entre, por un lado, la represión, en la medida en que se aplica –dice Freud– a algo que es del orden de la *Vorstellung* y, por otro lado, la aparición de un sentido nuevo bajo el efecto de algo que para nosotros, en el punto por donde transitamos, es diferente del hecho de la represión, a saber, la elisión de las dos cláusulas en el contexto del preconsciente. ¿Acaso esta elisión es lo mismo que la represión? ¿Es exactamente su par, su contrario?

Ante todo, conviene explicar esa elisión en el plano más formal. ¿Cuál es su efecto? Está claro que es un efecto de sentido. Digo *elisión* y no *alusión* porque no hay aquí, para emplear el lenguaje cotidiano, una *figuración*. El sueño, lejos de hacer alusión –muy lejos de ello– a lo que precedió, a saber, las relaciones del padre con el hijo, introduce algo que suena de manera absurda y que tiene un alcance de significación absolutamente original en el plano manifiesto. Se trata de una *figura verborum*, de una figura de palabras, para emplear un término que va a la par del primero. La elisión produce un efecto de significado. En esto

equivale a la sustitución de los términos faltantes por un blanco, por un cero –pero un cero no es lo mismo que nada. En suma, el efecto que está en juego puede ser calificado de efecto metafórico.

El sueño es una metáfora. En esa metáfora surge algo nuevo que es un sentido, un significado. Éste es sin duda alguna enigmático, pero de todos modos no es algo que no hayamos de tener en cuenta. Diré que es una de las formas más esenciales de la vivencia humana, ya que esta imagen es la que durante siglos lanzó a los seres, en cierto recodo de duelo de su existencia, por los caminos más o menos ocultos que los conducían a lo del nigromante.

Lo que el nigromante hacía surgir en el círculo del encantamiento era algo denominado *sombra*, ante lo cual no sucedía otra cosa que lo que sucede en este sueño. La sombra es ese ser que está allí a punto de ser, sin que sepamos cómo existe, y ante el cual literalmente no podemos decir nada. Ese ser, por supuesto, habla, pero poco importa, ya que hasta cierto punto lo que dice es también lo que no dice, y el sueño tampoco nos lo dice. Su palabra sólo extrae su valor del hecho de que quien ha llamado del reino de las sombras al ser amado no puede literalmente decirle nada de lo que constituye la verdad de su corazón.

Esta confrontación, esta escena estructurada, este libreto, requiere que nos preguntemos qué es, cuál es su alcance. ¿Tiene el valor fundamental, estructurado y estructurante, de lo que intento precisarles este año bajo el nombre de fantasma? ¿Es un fantasma? ¿Hay alguna cantidad de caracteres exigibles para reconocer en tal libreto los caracteres del fantasma?

Por desgracia, sólo podremos comenzar a responder la próxima vez. Entiendan bien que daremos a esta pregunta respuestas absolutamente precisas. Éstas nos permitirán encarar qué es lo que esto tiene de fantasma, en efecto, y qué es lo que tiene de fantasma onírico.

De inmediato les articulo un primer punto. En el sentido preciso que podemos dar a este término, *fantasma*, un fantasma onírico tiene formas muy particulares y no tiene el mismo alcance que un fantasma de vigilia, sea inconsciente o no. A propósito de esto, veremos cómo debemos concebir la función del fantasma.

Segundo punto. A partir de allí veremos dónde se inscribe lo que Freud denominó *mecanismos de elaboración del sueño*, a saber, en la relación de la represión –considerada antecedente– con los significantes acerca de los cuales les mostré en qué medida Freud los aísla y cómo articula la incidencia de su ausencia en términos de puras relaciones significantes –así designo las relaciones que hay entre los significantes.

En cuanto a estos significantes del relato, *está muerto*, por un lado, *no lo sabía*, por otro lado, y *según su anhelo*, en tercer lugar, intentaremos situarlos y hacerlos funcionar sobre los trayectos de las cadenas llamadas respectivamente *cadena del sujeto* y *cadena significante*, tal como aquí se plantean, se repiten, insisten ante nosotros, bajo la forma de nuestro grafo.

Así verán para qué puede servir ese grafo, y que no hay otro funcionamiento posible del discurso que el basado en esas estructuras en las cuales se inscribe la posición topológica de los elementos y de sus relaciones. Asimismo verán que la noción de estas estructuras basta para permitirnos dar un sentido al análisis de este sueño. Hasta cierto punto, cabe decir que las dos cláusulas en cuestión son en verdad el contenido de la represión, es decir, lo *Real verdrängt*, como dice Freud, *lo que está realmente reprimido.*

Pero esto no basta. También debemos distinguir cómo y por qué el sueño hace uso de esos elementos. Sin duda están reprimidos, pero en el nivel del sueño, precisamente, no lo están. La vivencia inmediatamente previa los puso en juego en calidad de tales, mientras que ahora, como cláusulas, lejos de estar reprimidos, son elididos por el sueño. ¿Por qué? ¿Para producir cierto efecto de qué? No es algo tan simple. En suma, lo que se produce es una significación, no cabe duda, pero veremos que la misma elisión del mismo anhelo puede tener efectos por completo diferentes según estructuras diferentes.

Para suscitar un poco su curiosidad, para estimularla, simplemente querría hacerles notar que tal vez haya una relación entre la elisión de la cláusula *según su deseo* y lo que se manifiesta en otros contextos que, por ejemplo, no son de sueño sino de psicosis, como el desconocimiento de la muerte, el desconocimiento, por parte del sujeto, de su propia muerte. En el plano formal, basta con que el *no lo sabía* o el *no quería saber nada* llegue a articularse de otro modo con el *está muerto* para que lo uno desemboque en lo otro, salvo que se distingan de entrada los contextos clínicos, tal como la *Verwerfung* se distingue de la *Verneinung.*

En la psicosis, esta articulación puede culminar en esos sentimientos que llamamos de invasión o de irrupción, o en esos momentos fecundos en los cuales el sujeto piensa que en efecto tiene ante él algo aún mucho más próximo a la imagen del sueño de lo que podemos esperarnos, a saber, alguien que está muerto. El sujeto vive con un muerto, pero un muerto que simplemente no sabe que está muerto.

Tal vez lleguemos incluso a reconocer un fenómeno similar en la vida normal, aquella en la cual vivimos todos los días. Tal vez nos ocurra, más a menudo de lo que creemos, tener en nuestra presencia a alguien que tiene todo el aspecto de un comportamiento socialmente satisfactorio pero que, desde el punto de vista del interés, desde el punto de vista de lo que nos permite estar de acuerdo con un ser humano, es alguien que sin lugar a dudas es un muerto, y muerto desde hace tiempo, muerto y momificado, que no espera más que la pequeña basculación –de no sé qué, de semblante– para reducirse a esa suerte de polvo que debe llevarlo a su fin. Conocemos a más de uno. A partir del momento en que lo señalo, busquen entre sus allegados.

Este aspecto de semimuerto está quizá presente de manera mucho más difundida de lo que creemos en las relaciones entre sujeto y sujeto. ¿No es acaso cierto que lo que tiene de semimuerta toda especie de ser vivo no nos deja la conciencia del todo tranquila? Quizá gran parte de nuestro comportamiento con nuestros semejantes introduzca en nosotros una reacción incidente siempre presente, esencial, que denota esa suerte de precaución que debemos tomar para no hacer notar al semimuerto que, allí donde está, donde está hablándonos, es a medias presa de la muerte.

Quizás eso sea algo que hayamos de tener en cuenta y cuya importancia debamos medir cuando nos encargamos de escuchar los discursos, la confidencia, el discurso libre, de un sujeto en una experiencia del psicoanálisis. Tal audacia de intervención sobre ese sujeto no dejará de implicar para nosotros mismos cierto efecto de rebote, que es muy precisamente aquello de lo cual más nos defendemos, a saber, lo más ficticio, lo más repetido, que hay en nosotros, o sea, también la semimuerte.

En pocas palabras, en el punto adonde llegamos al final de este discurso de hoy, las preguntas, antes que cerrarse, más bien se multiplican.

Si este sueño debe aportarnos algo relativo a la cuestión de las relaciones del sujeto con el deseo, se debe a que tiene un valor acerca del cual no hemos de asombrarnos, dados sus protagonistas –a saber, un padre, un hijo, la muerte presente y, como verán, la relación con el deseo.

No por azar hemos pues elegido este ejemplo, y deberemos seguir explotándolo la próxima vez.

26 DE NOVIEMBRE DE 1958

IV

EL SUEÑO DE LA PEQUEÑA ANNA

La alucinación entre placer y realidad
La topología de los significantes
El palimpsesto de las represiones
El yo del enunciado y el yo de la enunciación
La represión, de lo no dicho al no saber

La vez pasada los dejé en torno a un sueño, un sueño sumamente simple, al menos en apariencia. Les anuncié que en referencia a él nos ejercitaríamos en articular el sentido propio que damos aquí a esta expresión, *deseo del sueño*, y a esta otra, *interpretación*. Lo retomaremos. Pienso que este sueño tiene también su precio y su valor en el plano teórico.

En estos momentos me sumerjo en una relectura, después de tantas otras, de *La interpretación de los sueños*, obra acerca de la cual les dije que era la que primero íbamos a discutir este año a propósito del deseo y de su interpretación.

Debo decir que, hasta cierto punto, me dejé llevar a hacer el reproche de que es un libro cuyos rodeos son muy poco conocidos dentro de la comunidad analítica. El hecho es notorio. Ese reproche, como por otra parte todo reproche, tiene otra cara, que es una cara de excusa. A decir verdad, no basta con haber recorrido este libro cientos y cientos de veces para recordar su contenido. Es un fenómeno que conocemos bien, pero que me impactó más especialmente en estos días. En el fondo, cada quien sabe en qué medida todo lo que concierne al inconsciente se olvida.

Por ejemplo, es muy evidente cuánto olvidamos las historias divertidas, las buenas historias, lo que denominamos ocurrencias chistosas. Este hecho, significativo en grado sumo, carece por completo de explicación fuera de la perspectiva freudiana. Ustedes están en una reunión de amigos. Alguien lanza una ocurrencia chistosa, ni siquiera cuenta una historia divertida, sino que hace un juego de palabras al comienzo de la reunión o al final del almuerzo, y al pasar al café ustedes se dicen *¿Qué fue aquello tan divertido que dijo recién esta persona que se encuentra aquí a mi derecha?*, y no logran dar con ello. Es casi el sello de que la ocurrencia chistosa viene del inconsciente.

Cuando leemos o releemos *La interpretación de los sueños*, nos impresiona como un libro que yo llamaría mágico, si ese término no se prestara, en nuestro vocabulario, a tanta ambigüedad, a tantos errores incluso, lo cual es una verdadera lástima. En verdad paseamos por *La interpretación de los sueños* como quien pasea por el libro del inconsciente, y por eso nos cuesta tanto mantener en orden esa cosa tan articulada. Hay aquí un fenómeno que merece ser notado.

A ello se añade la deformación casi insensata de la traducción francesa. En verdad, cuanto más la frecuento, más me parece que son imperdonables las groseras inexactitudes que encierra. Hay algunos de ustedes que me demandan explicaciones, y yo me remito enseguida a los textos. En la cuarta parte, consagrada a la elaboración de los sueños, hay por ejemplo un capítulo titulado "Miramientos para con la puesta en escena", cuya primera página en la traducción francesa es más que una sarta de inexactitudes: no tiene relación alguna con el texto alemán, embrolla, despista. No insisto. Es evidente que todo esto no torna demasiado fácil el acceso de los lectores franceses a *La interpretación de los sueños*.

Hemos comenzado a descifrar nuestro sueño de la vez pasada, de un modo que tal vez no les pareció muy fácil pero que de cualquier forma era inteligible –al menos, eso espero. Para ver bien lo que está en juego, lo articularemos en función de nuestro grafo.

Si un sueño nos interesa, lo hace en el sentido en que interesa a Freud, en el sentido de realización de deseo. Aquí el deseo está en funciones dentro del sueño, en la medida en que el sueño es su realización. ¿Cómo podremos articularlo? Ante todo propondré otro sueño que ya les di hace tiempo y cuyo valor ejemplar verán. No es por cierto muy conocido, hay que buscarlo con lupa.

Al comienzo del capítulo III, cuyo título es "El sueño es una realización de deseo", hallamos sueños cuya existencia creo que ninguno de

ustedes ignora, sueños infantiles que nos brindan algo así como lo que denominaré un primer estado del deseo en el sueño.

El deseo en cuestión está presente desde la primera edición de la *Traumdeutung*. Freud nos lo entrega en el momento en que comienza a deletrear ante sus lectores de entonces la cuestión del sueño. El hecho de que la *Traumdeutung* tenga el carácter de un trabajo de exposición que se desarrolla nos explica muchas cosas; en particular, que al comienzo las cosas sean tratadas de una manera en cierto modo masiva, lo cual implica cierta aproximación.

Cuando no miramos este pasaje con mucha atención, nos atenemos a lo que Freud nos dice del carácter directo, sin deformación, sin *Entstellung*, del sueño infantil, mientras que en general el sueño se nos presenta bajo un aspecto sumamente modificado en cuanto a su contenido profundo, su contenido pensado. En el niño sería muy simple: el deseo iría derechito, de la manera más directa, a lo que el sujeto desea. Freud aquí nos brinda muchos ejemplos de esto. El primero merece ser retenido porque da verdaderamente su fórmula. Helo aquí:

> Mi hija menor {*es Anna Freud*}, que tenía diecinueve meses, había vomitado cierta mañana y por eso se la tuvo a dieta el resto del día. La noche que siguió a ese día de hambre se la oyó proferir, excitada, en sueños: "*Anna F.eud, Er(d)beer, Hochbeer, Eier(s)peis, Papp*".

Er(d)beer es la forma infantil de pronunciar *fresas*, *Hochbeer* quiere asimismo decir *fresas*, *Eier(s)peis* más o menos corresponde al término *flan*, y por último *Papp* es *papilla*. Y Freud nos dice:

> Utilizaba su nombre para expresar la toma de posesión; el menú abarcaba todos los platos que debían parecerle codiciables; el que las fresas aparecieran en dos variedades {Erdbeer *y* Hochbeer*; no llegué a ubicar* Hochbeer *pero el comentario de Freud señala dos variedades*} era una protesta contra la política sanitaria del hogar, y tenía su explicación en la circunstancia colateral, bien observada por ella, de que la niñera había atribuido la indisposición de Anna a un atracón de fresas; contra ese dictamen incómodo para ella, tomó entonces en sueños su revancha.

Dejando de lado el sueño del sobrino Hermann, que plantea otros problemas, tomaré en cuenta una pequeña nota que no está en la primera edición debido a que fue elaborada después, en el curso de discusiones doctrinarias cuyas reseñas poseemos. Ferenczi contribuyó a las mismas

aportando como respaldo el proverbio *El cerdo sueña con bellotas, el ganso con maíz*. En este momento Freud también toma en cuenta el proverbio *¿Con qué sueña el ganso? Con maíz*, que sin duda él no toma tanto del contexto alemán, creo, dada la forma particular de la última palabra. También está el proverbio judío *¿Con qué sueña la gallina? Sueña con mijo*.

Detengámonos aquí.

Comenzaremos por un pequeño paréntesis.

1

Anoche, a propósito de la comunicación de Granoff, yo evocaba un problema esencial: el de la diferencia entre la directiva del placer y la del deseo.

Volvamos un poco a la directiva del placer y, de una buena vez, tan rápido como sea posible, pongamos los puntos sobre las íes.

Esto tiene, por cierto, la más estrecha relación con las preguntas que me plantean o que se plantean acerca de la función que doy, en lo que Freud denomina *proceso primario*, a la *Vorstellung*.

Para decirlo rápido, ya que esto no es más que un rodeo, cuando nos interrogamos sobre la función de la *Vorstellung* en el principio de placer, hay que captar que en ese problema Freud va al grano. Podríamos decir en suma que necesita un elemento para construir lo que divisó en su intuición, y que encuentra ese elemento en la *Vorstellung*.

Lo propio de la intuición genial es introducir en el pensamiento algo que hasta ese momento no había sido notado en absoluto. En este caso se trata de la concepción del proceso primario como distinto, separado, del proceso secundario. No nos damos cuenta de todo lo que esto tiene de original, pensamos que es comparable con la idea que teníamos un momento antes, pese a que no tiene nada que ver en absoluto. La composición, la síntesis, de los dos principios, es perfectamente original.

El proceso primario significa la presencia del deseo, pero no de cualquiera: del deseo donde éste se presenta como lo más fragmentado. El elemento perceptivo, por su parte, es aquello mediante lo cual Freud va a explicarnos, va a hacernos comprender, de qué se trata.

Cuando el proceso primario es lo único que está en juego, ¿qué sucede? Desemboca en la alucinación. Acuérdense de los primeros esquemas que Freud nos da al respecto. Esa alucinación se produce mediante un proceso de regresión que él denomina *regresión tópica*. Los diferentes esquemas que Freud realizó de lo que motiva, estructura, al proceso primario tienen en común suponer como base el recorrido del arco reflejo, con sus dos vías: vía aferente y aferencia de algo que se denomina *sensación*, vía eferente y eferencia de algo que se denomina *motilidad*.

Desde esta perspectiva, y de un modo que tildaré de horriblemente discutible, se concibe la percepción como algo que se acopia –que se acumula en algún rincón de la parte sensorial, del aflujo de excitaciones, del estímulo del medio exterior–, y se la sitúa en el origen del acto. Se supone que después viene toda clase de otras cosas. En especial, aquí insertará Freud toda la sucesión de capas superpuestas que van del inconsciente al preconsciente y lo demás, para desembocar en algo que pasa o que no pasa a la motilidad.

Cada vez que Freud nos habla de lo que tiene lugar en el proceso primario, veamos bien lo que está en juego: tiene lugar un movimiento regresivo. Cuando el paso de la excitación hacia la motilidad está cortado por un motivo cualquiera, siempre se produce algo que es del orden regresivo. Aquí es donde aparece algo, una *Vorstellung*, que resulta dar a la mencionada excitación una satisfacción que, en sentido estricto, es alucinatoria.

He aquí la novedad introducida por Freud.

Los esquemas en cuestión nos son presentados por su valor funcional, quiero decir, para establecer –Freud lo dice en forma expresa– una sucesión, una secuencia acerca de la cual por otro lado él subraya que es más importante considerarla como temporal que como espacial. Para Freud, el fenómeno alucinatorio vale por su inserción en un circuito. En suma, lo que Freud nos describe como aquello que constituye el resultado del proceso primario es que, en ese circuito, algo se enciende.

No haré una metáfora, no haré más que decir en sustancia lo que pone de relieve la explicación que Freud extrae del fenómeno, la traducción que realiza del mismo, si me refiero aquí al funcionamiento de un circuito, con finalidad homeostática, que pasa por una serie de relevos en los cuales la actividad eléctrica siempre es implícitamente medible por reflexometría. Bajo ciertas condiciones, el hecho de que algo ocurra en el nivel de uno de esos relevos adquiere de por sí cierto valor

de efecto terminal idéntico a lo que vemos producirse en un aparato de medición cualquiera cuando, en una serie de lámparas, una de éstas entra en actividad. Lo importante no es tanto lo que aparece, a saber, un fenómeno luminoso, sino lo que éste indica de cierta tensión –producida, por otra parte, en función de una resistencia– y del estado, en un punto dado, del conjunto del circuito.

Comencemos por subrayar que una alucinación de ningún modo responde al principio de necesidad –digamos el término–, ya que por supuesto ninguna necesidad resulta ser satisfecha por una satisfacción alucinatoria. Para ser satisfecha, la necesidad exige la intervención del proceso secundario, e incluso de los procesos secundarios, ya que los hay en una gran variedad –procesos que, éstos sí, sólo se contentan con realidades, como su nombre lo indica. Están sometidos al principio de realidad.

Si se producen procesos secundarios, sólo se producen porque hubo procesos primarios. Esto es una perogrullada, pero la observación siguiente no lo es: que la división entre ambos principios torna impensable el instinto, bajo cualquier forma que se lo conciba. Resulta volatilizado.

Miren bien a qué se dirigen todas las investigaciones sobre el instinto, y muy en especial las más modernas, las más elaboradas, las más inteligentes. Apuntan a explicar cómo una estructura que no está puramente preformada –ya hemos superado esto, ya no vemos el instinto como el señor Fabre, para nosotros es una estructura que engendra y mantiene su propia cadena– delinea en lo real caminos que conducen a un ser vivo hacia objetos que aún no han sido probados por él.

He aquí el problema del instinto. Les explican que hay un estadio apetitivo y después un estadio de conducta de búsqueda. El animal entra en cierto estado cuya motilidad se traduce en una actividad en toda clase de direcciones. A continuación se llega a un estadio de activación especializada. Por más que esa activación especializada desemboque en una conducta que lo embauca, es decir, por más que se apodere de algunos trapos de color, si quieren, eso no quita que haya detectado esos trapos en lo real.

Lo que aquí quiero indicarles es que una conducta alucinatoria se distingue, de la manera más radical, de una conducta de conducción automática de la investidura regresiva, si cabe decirlo, que se traduce por el encendido de una lámpara en los circuitos conductores. Ese fenómeno luminoso puede en rigor iluminar un objeto ya probado. Pero si ese objeto por azar ya se encuentra allí, de ningún modo muestra su

camino –y menos aún, por supuesto, si muestra el objeto incluso cuando éste no se encuentra allí, lo cual se produce de hecho en el fenómeno alucinatorio. A lo sumo el sujeto puede inaugurar a partir de ahí el mecanismo de la búsqueda, y eso es en efecto lo que ocurre con el proceso secundario.

En suma, para Freud el proceso secundario representa el papel del comportamiento instintivo. Pero por otro lado se distingue de éste de manera absoluta, ya que, debido a la existencia del proceso primario, se presenta como un comportamiento de puesta a prueba de la realidad alucinatoria, de la experiencia, *Erfahrung*, en primer lugar ordenada como efecto de lámpara sobre el circuito. El proceso secundario motiva una conducta de juicio –este último término es proferido por Freud cuando explica las cosas en ese nivel.

Noten bien que no suscribo nada de esto. Extraigo el sentido de lo que Freud articula para transmitírselo a ustedes.

A fin de cuentas, la realidad humana se construye, según Freud, sobre un fondo previo de alucinación que es el universo del placer en su esencia ilusoria. Todo este proceso es perfectamente admitido. No digo que él se traicione, ¡ni siquiera!

¿De qué término se vale Freud, sin cesar, cada vez que tiene que explicar la sucesión de las huellas en que se descompone el proceso del aparato psíquico, particularmente en la *Traumdeutung*? Del término *niederschreiben*. Lo encontramos cada vez que muestra, en ese texto y en todos los demás, una sucesión de capas, apiladas unas sobre otras, en las cuales van a imprimirse –*niederschreiben* ni siquiera es *imprimirse*, es *inscribirse*– y a registrarse elementos que Freud articula de manera diferente según los diferentes momentos de su pensamiento. En el nivel de una primera capa, se tratará por ejemplo de relaciones de simultaneidad que a continuación serán ordenadas en el nivel de otras capas.

Es así como el esquema se fracciona en una sucesión de inscripciones, de *Niederschriften* –una palabra que de hecho no podemos traducir–, que se superponen unas a otras. Todas estas cosas que ocurren originalmente –o sea, antes de arribar a otra forma de articulación que es la de la preconciencia–, es decir, que están muy precisamente en el inconsciente, exigen, para ser concebidas, una suerte de espacio tipográfico. Hay en ello una verdadera topología de significantes. No podemos evitar esta conclusión cuando seguimos exactamente la articulación de Freud.

En la carta 52 a Fliess, vemos que Freud se ve llevado necesariamente a suponer en el origen una especie de ideal que no puede ser

captado como una simple *Wahrnehmung*, una *captación de verdad*. Si traducimos literalmente esa topología de los significantes, llegamos al *Begreifen* de la realidad –término que él emplea sin cesar.

¿Cómo se llega en Freud a la captura de la realidad? De ningún modo es por medio de elección eliminatoria, selectiva, ni mediante nada que se parezca a lo que toda teoría del instinto presenta como el primer comportamiento aproximativo que dirige al organismo por las vías del logro del comportamiento instintivo. Se trata de una crítica verdadera, recurrente, de los significantes evocados en el proceso primario. Esa crítica, por supuesto, no elimina lo anterior sobre lo cual se aplica, sino que lo complica. ¿Lo complica connotándolo con qué? Con índices de realidad que son, en sí, del orden significante.

Lo que articulo como aquello que constituye lo que Freud concibe y nos presenta como proceso primario acentúa la función del significante, pero no hay modo alguno de evitar esa acentuación. Por poco que ustedes se remitan a cualquiera de los textos que escribió en las diferentes etapas de su doctrina, verán que lo repitió cada vez que hubo de encarar ese problema, desde su introducción en la *Traumdeutung* hasta lo que más tarde retomó del asunto cuando aportó el segundo modo de exposición de su tópica, a partir del *Más allá del principio de placer* y de *Psicología de las masas y análisis del yo*.

¿Qué ocurre ahora con las representaciones?

Me permitirán ilustrarlo jugando por un instante con la etimología, como lo hice en referencia a esa *captación de verdad* que, a una suerte de sujeto ideal, lo conduciría a lo real, lo llevaría a alternativas por medio de las cuales induciría en sus proposiciones lo real. *Vorstel-lungen*: descompongo el vocablo articulándolo así.

Estas *Vorstellungen* tienen una organización significante. Si quisiéramos hablar de ellas en términos pavlovianos, diríamos que no forman parte, desde el origen, de un primer sistema de significaciones orientado hacia la tendencia de la necesidad, sino de un segundo sistema de significaciones. Se asemejan al encendido de la lámpara en la máquina tragamonedas cuando la bolilla cayó justo en el agujero correcto. El agujero correcto, Freud asimismo lo articula, significa el mismo agujero en que la bolilla cayó antes. El proceso primario no busca un objeto nuevo, sino un objeto a reencontrar, y lo hace a través de una *Vorstellung* que vuelve a ser evocada porque era la *Vorstellung* correspondiente a una primera facilitación. El encendido de la lámpara da derecho a una recompensa. Éste es el principio de placer.

Ahora bien, para que esa recompensa se haga efectiva es necesario que haya cierta reserva de monedas en la máquina. En este caso, la reserva está destinada al segundo sistema de procesos, a los procesos secundarios. Dicho de otro modo, el encendido de la lámpara sólo es una satisfacción en el interior de la convención total de la máquina, en la medida en que esa máquina es la del jugador a partir del momento en que éste juega.

A partir de aquí, retomemos nuestro sueño de Anna.

2

Freud nos brinda el sueño de Anna como el sueño de la desnudez del deseo.

Me parece que en la revelación de esa desnudez es por completo imposible eludir, elidir, el mecanismo mismo mediante el cual esa desnudez se revela. Dicho en otras palabras, el modo de revelación de esa desnudez no puede ser separado de esa desnudez misma.

Pienso que esta vez no conocemos más que de oídas ese sueño supuestamente desnudo. Cuando digo esto, en absoluto significa lo que algunos me han hecho decir, a saber, que en definitiva jamás sabríamos que alguien sueña a no ser por lo que él nos cuenta, de modo tal que todo lo que se relaciona con el sueño debería ser puesto en el paréntesis del hecho de relatarlo. Si no es por cierto indiferente que Freud otorgue tanta importancia a la *Niederschrift* que constituye ese residuo del sueño, está claro que esa *Niederschrift* se relaciona con una experiencia que el sujeto nos detalla.

Freud está muy, muy lejos de conservar la objeción evidente de que una cosa es un relato hablado y otra cosa es una vivencia; por el contrario, la descarta con vigor, y de ello hace partir expresamente todo su análisis, hasta el punto de sugerir una suerte de técnica de la *Niederschrift*, de lo que allí se *asienta por escrito* del sueño. Esto permite notar bien lo que él piensa, en el fondo, acerca de la vivencia, a saber, que ésta sale ganando por completo si se la aborda así, por medio del significante. Si la experiencia está articulada, no es responsabilidad suya, por supuesto: ella misma está ya estructurada en una serie de *Niederschriften*.

Hay aquí una escritura a modo de palimpsesto, cabría decir, si pudiésemos imaginar un palimpsesto en el cual los diversos textos superpuestos tuviesen cierta relación unos con otros, y aún faltaría saber cuál. Pero si ustedes buscaran cuál, verían que habría que buscar esa relación mucho más en la forma de las letras que en el sentido del texto. No estoy pues diciendo esto.

Lo que digo en este caso es que lo que sabemos del sueño de Anna es exactamente lo que de él sabemos en la actualidad, en el momento en que transcurre como un sueño articulado. Dicho en otras palabras, el grado de certeza que tenemos respecto de ese sueño está ligado al hecho de que estaríamos asimismo mucho más seguros de saber con qué sueñan cerdos y gansos si ellos mismos nos lo contaran. Pero en este ejemplo original tenemos más. El valor ejemplar del sueño pescado por Freud radica en que sea articulado en voz alta durante el sueño, lo cual no deja ningún tipo de ambigüedad en cuanto a la presencia del significante en su texto actual.

No es posible arrojar la menor duda sobre el fenómeno de ese sueño tomando como pretexto el carácter pretendidamente sobreañadido de las informaciones que con respecto a él nos llegan por medio de la palabra. Sabemos que Anna Freud sueña porque ella articula *Anna F.eud, Er(d)beer, Hochbeer, Eier(s)peis, Papp*. Las imágenes del sueño –en este caso nada sabemos de ellas– encuentran entonces en estas palabras un *afijo* simbólico, si puedo aquí tomar un término de la teoría de los números complejos, un afijo en el cual vemos de algún modo que el significante se presenta en estado floculado, es decir, dentro de una serie de nominaciones.

Estas nominaciones constituyen una secuencia en la cual la elección de los elementos no es indiferente. En efecto, como nos lo dice Freud, se trata precisamente de todo lo que le fue interdicto, *inter-dicto*, de todo aquello respecto de lo cual, ante la demanda, le dijeron *¡No!, ¡nada de agarrar eso!* Este común denominador introduce una unidad en la diversidad de esos términos, sin que podamos abstenernos de señalar que, a la inversa, esa diversidad refuerza aquella unidad e incluso la designa. En suma, esa unidad es lo que esa serie opone al carácter electivo de la satisfacción de la necesidad.

Se imputa un deseo tanto al cerdo como al ganso. Pues bien, ustedes no tienen más que reflexionar sobre el efecto que tendría si, en vez de decir, como en el proverbio, que el cerdo sueña con *kukuruz*, con maíz, nos pusiéramos a hacer la lista de todo aquello con lo cual se supondría

que el cerdo sueña. Verían que eso tendría un efecto muy diferente. Y aunque quisiéramos asegurar que sólo una insuficiente educación de la glotis impide al cerdo y al ganso hacernos saber otro tanto al respecto, y aunque pudiésemos decir que podríamos llegar a suplirla percibiendo, tanto en un caso como en el otro, y encontrando el equivalente de esa articulación, si quieren, en algunos estremecimientos detectados en sus mandíbulas, eso no quitaría que fuese poco probable que ocurriese lo siguiente, a saber, que estos animales se nombrasen, como Anna Freud lo hace en la secuencia.

Admitamos incluso que el cerdo se llame Toto y el ganso Belazor. Aunque se produjese algo de este orden, se revelaría que se nombrarían en un lenguaje con respecto al cual esta vez sería muy evidente –ni más ni menos evidente, por lo demás, que en el hombre, pero en el hombre se nota menos– que ese lenguaje no tiene precisamente nada que ver con la satisfacción de su necesidad, ya que tendrían ese nombre en el corral, es decir, en un contexto que responde a las necesidades del hombre y no a las suyas.

Como dije recién, deseo en primer lugar que nos detengamos en el hecho de que Anna Freud articula palabras. El mecanismo de la motilidad no está entonces ausente en este sueño, ya que por su intermedio lo conocemos. Pero en segundo lugar quiero que nos detengamos en el hecho de que la estructuración significante de la secuencia del sueño coloca a la cabeza un mensaje, como ustedes pueden verlo ilustrado si saben cómo se comunica la gente en el interior de una de esas máquinas complicadas que son características de la era moderna. Por ejemplo, cuando telefonean de la cabeza a la cola de un avión, de una cabina a la otra, cada quien se anuncia, anuncia quién habla. Anna Freud, a los diecinueve meses, durante su sueño, se anuncia, dice *Anna F.eud*, y después forma su serie. Casi diría que después de haberle escuchado articular su sueño, no esperamos más que una sola cosa: que al final ella diga *¡Cambio y fuera!*

Henos pues aquí introducidos en lo que denomino la topología de la represión –la más clara, la más formal asimismo, y la más articulada.

En el mismo momento en que Freud nos habla –al menos dos veces en la *Traumdeutung*– de ese *andere Schauplatz* que tanto le había impactado leer en Fechner, a tal punto que sentimos que eso fue para él una especie de relámpago, de iluminación, de revelación, él siempre subraya que de ningún modo se trata de otro lugar neurológico. Nosotros decimos que ese otro lugar ha de buscarse en la estructura del significante mismo.

Lo que intento mostrarles con el grafo es la estructura del significante mismo. Cuando el sujeto ingresa en éste, con las hipótesis mínimas que exige el hecho de que un sujeto entre en el juego del significante –a saber, que el significante está dado y que el sujeto sólo se define como aquello que entrará en el significante–, las cosas se ordenan necesariamente así, y de ello se desprenderá toda clase de consecuencias. Esa necesidad deriva de que hay una topología que imprescindible y suficientemente debemos concebir como constituida por dos cadenas superpuestas.

En el nivel del sueño de Anna Freud, ¿cómo se presentan las cosas? Se presentan de un modo problemático, ambiguo, que hasta cierto punto legitima la distinción que Freud efectúa entre el sueño del niño y el del adulto.

¿Dónde se sitúa la cadena de las nominaciones que constituye el sueño de Anna Freud? ¿Sobre la cadena superior o sobre la cadena inferior?

Ustedes habrán podido notar que en la parte superior del grafo la cadena se representa en forma punteada, para poner el acento sobre el elemento de discontinuidad del significante, mientras que representamos continua la cadena inferior del grafo. Por otro lado, les dije que en todo proceso ambas cadenas están involucradas.

En el nivel donde planteamos la cuestión, ¿qué significa la cadena inferior? Ésta se encuentra en el nivel de la demanda, y, así como les dije que el sujeto, en calidad de hablante, adquiría allí una solidez extraída de la solidaridad sincrónica del significante, es muy evidente que hay en ello algo que participa de la unidad de la frase. Es lo que ha llevado a hablar, y de una manera que tanta tinta hizo correr, de la función de la holofrase, de la frase en calidad de todo. No cabe duda de que la holofrase existe.

La holofrase tiene un nombre: es la interjección. Es, para ilustrarles en el nivel de la demanda la función de la cadena inferior, *¡Pan!* o *¡Socorro!* Estas interjecciones están en la dimensión del discurso universal, por ahora no hablo del discurso del niño. Esa forma de frase existe, y yo incluso diría que en ciertos casos adquiere un valor por completo apremiante y exigente. La necesidad, que sin duda debe pasar por los desfiladeros del significante en calidad de necesidad, se expresa aquí de un modo deformado, por cierto, pero al menos monolítico, salvo porque el monolito en cuestión está, en ese nivel, constituido por el propio sujeto.

Lo que ocurre en la línea de arriba es totalmente diferente. Lo que de ella puede decirse no es fácil de decir, pero por una buena razón: que

lo que ocurre en la línea de arriba está en la base de lo que ocurre en la línea de abajo.

Aun en algo que nos dan por tan primitivo como el sueño de Anna, algo nos indica que el sujeto no se constituye simplemente en la frase y por la frase, mientras que cuando el individuo –o la masa, o el motín– grita *¡Pan!*, todo el peso del mensaje recae sobre el emisor. Éste es el elemento dominante, y ese grito por sí solo basta, en las formas que acabo de evocar, justamente para constituir al emisor como un sujeto único, por más que tenga cien bocas, mil bocas. No necesita anunciarse, la frase lo anuncia de manera suficiente.

Como contrapartida, cuando el sujeto humano opera con el lenguaje, se cuenta, y ésta es incluso su posición primitiva. No sé si ustedes se acuerdan de cierto test del señor Binet hecho a fin de iluminar las dificultades del sujeto para franquear cierta etapa que por mi parte considero mucho más sugestiva que tal o cual etapa indicada por el señor Piaget. No les diré de qué etapa se trata, porque no quiero entrar en el detalle, pero parece distintiva y consiste en que el sujeto se percate de que algo anda mal en la frase *Tengo tres hermanos, Pablo, Ernesto y yo*.

Hasta una edad bastante avanzada, eso le parece muy natural, y por la mejor razón del mundo, ya que a decir verdad allí reside lo esencial de la implicación del sujeto humano en el acto de la palabra: en ésta, él se cuenta, se nombra. Por consiguiente, ésa es la expresión más natural, si me permiten, la que mejor cuadra. El niño meramente no ha encontrado la buena fórmula, *Somos tres hermanos, Pablo, Ernesto y yo* –salvo que deberíamos estar muy lejos de tener que reprochárselo, dadas las ambigüedades de la función del ser y del tener. Está claro que hace falta franquear un paso para que se realice la distinción entre el yo en calidad de sujeto del enunciado y el yo en calidad de sujeto de la enunciación, ya que eso es lo que está en juego.

Cuando damos el paso siguiente, decimos que lo que se articula sobre la línea de abajo es el proceso del enunciado. En nuestro sueño del otro día, lo enunciado es *Está muerto*.

De pasada les hago notar que en ese enunciado ya está implicada toda la novedad de la dimensión que la palabra introduce en el mundo. En cualquier perspectiva que no sea la del decir, *Está muerto* no quiere decir nada en absoluto. *Está muerto* es *Ya no está*. Dado que ya no está aquí, no hay por qué decirlo. Para que digamos *Está muerto* hace falta que ya esté en juego un ser sostenido por la palabra.

A nadie se le pide percatarse de ello, por supuesto, sino apenas de lo siguiente, a saber, que el acto de la enunciación del enunciado *Está muerto* exige por lo común disponer en el discurso mismo de toda clase de coordenadas que se distinguen de las coordenadas tomadas a partir del enunciado del proceso. Si lo que aquí digo no fuese obvio, toda la gramática se volatilizaría.

Por ahora, apenas estoy haciéndoles notar la necesidad de usar el futuro perfecto, en la medida en que hay dos coordenadas del tiempo. Una coordenada del tiempo concierne al acto que estará en juego –por ejemplo, en el enunciado *Para tal época yo me habré convertido en su marido*, se trata de localizar ese yo que va a transformarse por matrimonio. No obstante, dado que ustedes lo expresan en el plazo del futuro perfecto, por otro lado está el punto actual desde donde ustedes hablan, que los sitúa como el yo del acto de enunciación. Hay entonces dos sujetos, dos yo.

Me parece que la etapa que el niño debe franquear en el nivel del test de Binet, a saber, la distinción entre esos dos yo, no tiene literalmente nada que ver con la famosa reducción a la reciprocidad que Piaget nos presenta como el pivote esencial del acceso al uso de los pronombres personales. Pero entonces dejemos esto de lado por el momento.

3

He aquí pues que hemos llegado a captar que estas dos líneas representan, una, lo que se relaciona con el proceso de la enunciación, la otra, con el proceso del enunciado.

Si son dos, no se debe a que cada una represente una función, sino a que siempre nos toparemos con esta duplicidad cada vez que estén en juego las funciones del lenguaje.

Agreguemos que no sólo son dos, sino que siempre tendrán estructuraciones opuestas: una es discontinua cuando la otra es continua, e inversamente.

¿Dónde se sitúa la articulación de Anna Freud?

Si para algo sirve esta topología, no es para que yo les dé la respuesta. Quiero decir que no voy a declarar sin vueltas *está aquí o allá* porque me cuadre o incluso porque yo vea un poquito más lejos dado que

soy quien fabricó la cosa y sé adónde voy. Si formulo esta pregunta, se debe a que se plantea la cuestión de qué representa esa articulación, que es el aspecto bajo el cual se nos presenta la realidad del sueño de Anna Freud.

Esta niña fue perfectamente capaz de percibir el sentido de la frase de su niñera. Verdadero o falso, Freud lo implica. Freud lo supone, y a justo título, por supuesto, pues una niña de diecinueve meses comprende muy bien que su niñera le hará un escándalo.

Lo que ella enuncia en su sueño se articula bajo una forma que denominé floculada. Se suceden significantes en cierto orden, pero esa sucesión toma su forma a partir del apilamiento de los mismos. Se superponen, si me permiten, en una columna. Estas cosas se sustituyen unas por otras, como otras tantas metáforas la una de la otra. Lo que es cuestión de hacer surgir es pues la realidad de la satisfacción en calidad de prohibida.

No iremos más lejos con el sueño de Anna Freud. Dado que se trata de la topología de la represión, daremos ahora el paso siguiente preguntándonos de qué modo lo que comenzamos a articular puede servirnos para iluminar lo que está en juego en el sueño del adulto, es decir, cuál es la verdadera diferencia entre la forma que toma el deseo del niño en el sueño de Anna Freud y la forma que toma en el sueño del adulto, seguramente más complicada, ya que dará mucho más trabajo –en todo caso, a la interpretación.

Lo que Freud dice al respecto no presenta ningún tipo de ambigüedad, alcanza con leerlo. La función de lo que interviene es del orden de la censura. La censura se ejerce muy exactamente a la manera en que pude ilustrársela en el curso de mis seminarios anteriores. No sé si se acuerdan de la famosa historia que tanto nos había gustado, la de la mecanógrafa envuelta en la revolución irlandesa, que enuncia: *Si el rey de Inglaterra es un imbécil, entonces todo está permitido*. Yo les había dado otra elucidación basada en lo que hallamos en Freud para explicar los sueños de castigo. En particular habíamos supuesto la ley *Quienquiera que diga que el rey de Inglaterra es un imbécil será decapitado*, y yo les evocaba que una noche después sueño que soy decapitado.

Hay formas aún más simples, que Freud asimismo articula. Dado que hace algún tiempo han logrado hacerme leer *Tintín*, de él tomaré mi ejemplo. En calidad de *tintinesco*, tengo otra manera de franquear la censura, puedo articular bien alto: *Quienquiera que diga que el general Tapioca no vale más que el general Alcázar tendrá que vérselas conmi-*

go. Si yo articulo una cosa semejante, está muy claro que ni los partidarios del general Tapioca ni los del general Alcázar quedarán satisfechos, y los menos satisfechos serán los partidarios de ambos –lo cual es mucho más sorprendente.

Freud nos lo explica de la manera más precisa: es natural que lo dicho nos coloque ante una dificultad muy, muy particular, que al mismo tiempo abre posibilidades muy especiales. He aquí de qué se trata, simplemente.

Aquello con lo cual la niña tenía que vérselas era lo interdicto, lo *dicho que no* –formado por algún principio de la censura, por todo el proceso de la educación–, es decir, una operación con el significante que hace de éste un indecible. No obstante, ese significante es dicho, lo cual supone que el sujeto se ha percatado de que lo *dicho que no* sigue siendo dicho aunque no sea ejecutado. De aquí se deduce que *hacer y no decir* es distinto de *obedecer y no hacer*.

Dicho de otro modo, la verdad del deseo es por sí sola una ofensa a la autoridad de la ley. Luego, la salida que se presenta a ese nuevo drama es censurar la verdad del deseo. Sin embargo, la censura, cualquiera que sea la forma en que se la ejerza, no es algo que pueda sostenerse de un plumazo, porque aquí se apunta al proceso de la enunciación.

Para impedir que un enunciado llegue a la enunciación, es necesario algún preconocimiento del proceso del enunciado. Todo discurso destinado a desterrar del proceso de la enunciación este enunciado va entonces a encontrarse en delito más o menos flagrante con su fin. La matriz de esa imposibilidad les es dada en el nivel de la línea superior de nuestro grafo –que les dará muchas otras matrices. El sujeto, por el hecho de articular su demanda, es capturado en un discurso respecto del cual nada puede hacer para no ser erigido, él mismo, como agente de la enunciación, y por eso no puede renunciar a ese enunciado, pues eso sería para él borrarse como sujeto que sabe de qué se trata.

La relación entre las dos líneas que representan respectivamente el proceso de la enunciación y el del enunciado es muy simple, es toda la gramática. Si la cosa les divierte, podría decirles dónde y cómo, en qué términos y en qué cuadros, esto ha sido articulado en el marco de una gramática racional. Pero, por ahora, aquello con lo que tenemos que vérnoslas es lo siguiente: la represión, cuando se introduce, está ligada en lo esencial a la aparición absolutamente necesaria de la posibilidad de que el sujeto se borre y desaparezca en el nivel del proceso de la enunciación.

¿Cómo, por qué vías empíricas, accede el sujeto a esa posibilidad? Es incluso por completo imposible articularlo si no vemos cuál es la naturaleza del proceso de la enunciación.

Les dije que toda palabra parte de ese punto de entrecruzamiento que hemos designado mediante el punto A. En otros términos, toda palabra, en la medida en que el sujeto está implicado en ella, es discurso del Otro. Precisamente por esa razón, de entrada, el niño no duda de que todos sus pensamientos sean conocidos.

Al revés de la definición de los psicólogos, un pensamiento no es un esbozo de acto. El pensamiento es, ante todo, algo que participa de esa dimensión de lo no dicho que acabo de introducir por medio de la distinción entre el proceso de la enunciación y el proceso del enunciado. Pero, por supuesto, para que un no dicho sea un no dicho, hay que decir. Para que ese no dicho subsista, hay que decirlo en el nivel del proceso de la enunciación, es decir, en calidad de discurso del Otro. Y por eso el niño no duda, ni por un instante, de que quienes para él representan el lugar en que ese discurso se sostiene, es decir, sus padres, sepan todos sus pensamientos.

Ése es en todo caso su primer movimiento. Ese movimiento subsistirá mientras no se introduzca algo nuevo, que aún no hemos articulado aquí, concerniente a la relación de la línea superior con la línea inferior, a saber, lo que, por fuera de la gramática, las mantiene a cierta distancia.

No necesito decirles cómo la gramática mantiene a distancia frases tales como *Je ne sache pas qu'il soit mort* [No me consta que él haya muerto], *Il n'est pas mort, que je sache* [Él no ha muerto, que yo sepa], *Je ne savais pas qu'il fût mort* [Yo no sabía que él hubiese muerto], y *C'est la crainte qu'il ne fût mort* [No sea cosa que él haya muerto]. Todos estos taxemas sutiles que van desde el subjuntivo hasta un *ne* que el señor Le Bidois llama, de un modo en verdad increíble para un filólogo que escribe en *Le Monde*, "*ne* expletivo",[1] todo esto sirve para mostrarnos que toda una parte de la gramática, la parte esencial, los taxemas, sirven para mantener la separación necesaria entre las dos líneas.

La próxima vez les proyectaré sobre estas dos líneas las articulaciones que están en juego. Para el sujeto que aún no ha aprendido esas formas sutiles, la distinción entre ambas líneas se efectúa mucho antes. A tal fin son exigibles ciertas condiciones que forman la base de la inte-

1. Es el *ne* de la última de estas frases, el único que no se traduce por *no*. [N. del T.]

rrogación que hoy les aporto. Apenas diré que cada vez que la distinción que hay entre ambas líneas se apoya en una diferencia de tiempo, lo cual no es una coordenada solamente temporal, sino tensional, ustedes pueden percibir la relación que ésta puede tener con la topología del deseo.

En eso estamos. Por un tiempo, el niño está capturado por entero en el juego de las dos líneas. Para que pueda producirse la represión, ¿qué hace falta aquí?

Vacilo antes de meterme en una vía que yo, a fin de cuentas, no querría que pareciese lo que sin embargo es: una vía concesiva. Ésta consiste en referirse a nociones de desarrollo. Diré que, dentro del proceso empírico en cuyo nivel se produce la represión, la implicación de una intervención, de un accidente, de una incidencia de naturaleza empírica, es por cierto necesaria, pero la necesidad en que viene a repercutir esa incidencia empírica, la necesidad que ésta precipita en su forma, es de una naturaleza diferente.

Sea como fuere, en un momento dado el niño se percata de que esos adultos que, se presume, conocen todos sus pensamientos, hete aquí que no los conocen. En él, esto supone no dar el paso, al menos no de inmediato, de entrar en la posibilidad fundamental de lo que en pocas palabras y rápidamente designaremos como la forma mental de la alucinación. Aquí aparece la estructura primitiva de lo que llamaremos ese trasfondo del proceso de la enunciación –paralelamente al enunciado corriente de la existencia– que se denomina *eco de los actos*, el eco de los pensamientos expresos.

Siempre ocurre que, si una *Verwerfung* no ha sido realizada, en cierto momento el niño se percata de que ese adulto que conoce todos sus pensamientos no los sabe en lo más mínimo. El adulto, como tal, no sabe –ya sea que en el sueño se trate de *sabe* o de *no sabe– que está muerto*. La próxima vez veremos cuál es en ese caso la significación ejemplar de esa relación. Por ahora, no hemos de juntar estos dos términos, el saber y la muerte, en razón de que aún no hemos avanzado lo suficiente en la articulación de aquello que será alcanzado por la represión.

¿Cuál es la posibilidad fundamental de lo que no puede sino ser el fin de esa represión, si ésta es lograda?

No es apenas que altere lo no dicho mediante un signo *no* que dice que lo no dicho no está dicho al tiempo que lo deja dicho. Si lo no dicho involucrado en la represión es una cosa semejante, no cabe duda de que

la negación que aquí está en juego es una forma tan primordial que la *Verneinung* –a pesar de que parece ser una de las formas más elaboradas de la represión en el sujeto, ya que la encontramos en sujetos de alta floración psicológica– es de todos modos situada por Freud justo después de la *Bejahung* primitiva. Notarán entonces que él procede tal como yo lo hago por ahora ante ustedes, por medio de una posibilidad –e incluso por medio de una deducción– lógica y no genética.

La *Verneinung* primitiva es aquello de lo estoy hablándoles a propósito de lo no dicho. La etapa siguiente es el *No sabe* a través del cual el Otro, que es el lugar de mi palabra, se convierte en el cobijo de mis pensamientos, y puede introducirse el *Unbewußte* en el cual entrará para el sujeto el contenido de la represión.

No me obliguen a ir más lejos ni más rápido de lo que voy. Si bien les digo que el sujeto, para que en él se inaugure el proceso de lo reprimido, procede siguiendo el ejemplo de ese Otro, no les dije que ese fuera un ejemplo fácil de seguir. Además, ya les he indicado que hay más de un modo de la negación, ya que a ese propósito enuncié la *Verwerfung* e hice reaparecer aquí, antes de rearticularla la próxima vez, la *Verneinung*.

La *Verdrängung*, represión, no podría ser una operación tan sencilla de realizar, ya que en el fondo lo que está en juego es que el sujeto se borre. En el orden de la represión, al niño se le torna manifiesto, sin dificultad, que los otros, los adultos, no saben nada. Naturalmente, el sujeto que entra en la existencia no sabe que, si los adultos no saben nada –como todo el mundo sabe–, se debe a que han pasado por toda clase de aventuras, precisamente las aventuras de la represión. El sujeto nada sabe de ello, y en lo tocante a imitarlos la tarea no es fácil. Que un sujeto se escamotee a sí mismo como sujeto es un truco de prestidigitación un poquito más considerable que muchos otros que me veo llevado a presentarles aquí.

Rearticúlense como *Verwerfung*, *Verneinung* y *Verdrängung* los tres modos bajo los cuales el sujeto puede realizar ese truco.

La *Verdrängung* consiste en lo siguiente: para alcanzar mediante ese no dicho, de una manera que si no es duradera al menos sea posible, aquello que hay que hacer desaparecer, el sujeto opera por la vía del significante, opera sobre el significante. He aquí por qué a propósito de ese sueño del padre muerto –que conté la vez pasada y en torno al cual seguimos girando aquí, a pesar de que no haya vuelto a evocarlo completamente en el seminario de hoy– Freud articula que la represión recae

esencialmente sobre la elisión de dos cláusulas, a saber, *nach seinem Wunsch* y *daß er es wünschte*.

En su origen, en su raíz, la represión, tal como se presenta en Freud, no puede articularse más que como algo que recae sobre el significante.

Hoy no les hice dar un gran paso, pero es un paso más.

Ese paso nos permitirá ver sobre qué tipo de significantes recae la operación de la represión, ya que no todos los significantes son igualmente lesionables, reprimibles, frágiles.

Que hayamos visto recaer la represión sobre lo que denominé dos cláusulas ya es algo de una importancia esencial, porque nos dejará a las puertas de designar lo que está en juego, en sentido estricto, cuando se habla del deseo del sueño, primero, y del deseo a secas, después.

3 DE DICIEMBRE DE 1958

V

EL SUEÑO DEL PADRE MUERTO

"SEGÚN SU ANHELO"

Lo forclusivo y lo discordancial
Vacilación del sujeto ante el objeto del deseo
"Ser una bella joven rubia y popular..."
El sueño distribuido sobre el grafo
Muerte, dolor, castración, necesidad

En el punto donde los dejé la vez pasada, ustedes ya pudieron ver que yo tendía a encarar nuestro problema, el del deseo y su interpretación, por la vía de cierta disposición de la estructura significante.

Les mostré que lo que se enuncia en el significante conlleva una duplicidad interna entre proceso del enunciado y proceso del acto de la enunciación.

Les puse el acento sobre la diferencia que existe entre el yo [*Je*] del enunciado y el yo [*Je*] de la enunciación. El primero está implicado en cualquier enunciado, en la medida en que, al igual que cualquier otro, es el sujeto de una acción enunciada, por ejemplo, lo cual no es por otra parte el único modo de enunciado. El otro está implicado en toda enunciación, pero tanto más cuando se anuncia como yo de la enunciación.

El modo bajo el cual éste se anuncia no es indiferente. En el sueño de la pequeña Anna Freud, se anuncia nombrándose al comienzo del mensaje del sueño. Les indiqué que allí quedaba algo ambiguo: ese yo, como yo de la enunciación, ¿es o no autentificado en ese momento? Les doy a entender que no lo es aún, y que esto constituye la diferencia que Freud nos da como aquello que distingue el deseo del sueño en el niño del deseo del sueño en el adulto.

En el niño, algo no ha sido aún acabado, precipitado por la estructura, no ha sido aún distinguido en la estructura. De ello les di el reflejo y la huella, sin duda huella tardía, en el nivel de una prueba psicológica. Si bien las condiciones muy definidas de la experiencia no permiten prejuzgar lo que ocurre con el sujeto en su fondo, parece ser que la dificultad para distinguir el yo de la enunciación del yo del enunciado persiste mucho tiempo, hasta traducirse por medio de ese tropiezo frente al test que el azar y el olfato de psicólogo hicieron a Binet elegir bajo la forma *Tengo tres hermanos, Pablo, Ernesto y yo*, de donde resulta que el sujeto no sabe descontarse aún.

Esa huella que les señalé es un indicio, y hay otros, de ese elemento esencial para el sujeto que constituye la diferencia entre el yo de la enunciación y el yo del enunciado. Ahora bien, nosotros no tomamos las cosas por la vía de una deducción, como les dije, sino por una vía de la cual no puedo decir que sea empírica, ya que ha sido trazada, construida, por Freud.

Freud nos dice que el deseo del sueño en el adulto es un deseo prestado, que es la marca de una represión, represión que en ese nivel es, según propone, una censura. Cuando entra en el mecanismo de la censura, ¿en qué pone el acento sino en las imposibilidades de esa censura? Y con ello nos muestra lo que es una censura. Intenté que la reflexión de ustedes se detenga por un instante sobre este punto al manifestarles el tipo de contradicción interna de todo no dicho en el nivel de la enunciación, quiero decir, la contradicción interna que estructura el *Yo no digo que...*

Lo dije el otro día bajo diversas formas humorísticas: *Quien diga tal o cual cosa de tal o cual personaje cuyas palabras hay que respetar y a quien no hay que ofender, ¡tendrá que vérselas conmigo!* ¿Qué significa esto sino que al proferir esa toma de partido, que es sin duda irónica, me encuentro precisamente pronunciando lo que hay que evitar decir?

El propio Freud subrayó en gran medida con cuánta frecuencia toma el sueño esta vía, a saber, que en lo que articula como lo que no debe ser dicho reside justamente lo que tiene que decir y aquello por lo cual pasa lo que en efecto es dicho en el sueño.

Como ese *Yo no digo que* nos lleva a algo que está ligado a la estructura más profunda del significante, querría detenerme otra vez allí antes de dar un paso más.

1

No por nada Freud, en el artículo que consagra a la *Verneinung*, la convierte en el resorte, la sitúa en la raíz misma, de la fase más primitiva en la cual el sujeto se constituye como tal y, en especial, se constituye como inconsciente.

Comienza entonces a planteársenos la cuestión relativa a la relación de la *Verneinung* con la *Bejahung* más primitiva, es decir, con el acceso de un significante a la dimensión del planteo, ya que una *Bejahung* es eso. ¿Qué es lo que se inscribe en el nivel más primitivo? ¿Es acaso, por ejemplo, la pareja *bueno* y *malo*? Ustedes saben el papel que representó esa pareja, sin duda muy primitiva, en cierta especificación de la vía analítica. Elegir o no elegir tal o cual de esos términos primitivos es ya optar por toda una orientación de nuestro pensamiento analítico.

Si me detengo en la función del *ne* en el *Je ne dis pas* [Yo no digo], se debe a que creo que ésa es la articulación esencial. Al decir que no lo decimos, precisamente lo decimos. La cosa pone en evidencia, de algún modo por el absurdo, lo que ya les señalé como la propiedad más radical, si cabe decirlo, del significante.

Si lo recuerdan, ya intenté llevarlos por la vía de una imagen ejemplar que les mostraba la relación que hay entre el significante y cierto tipo de índice o de signo que denominé *huella*, que él mismo lleva ya y que es la marca de no sé qué clase de reverso de la marca de lo real.

Les hablé de Robinson Crusoe y de la huella del paso de Viernes. ¿Acaso esto es ya el significante? Les dije que el significante comienza, no en la huella, sino en que se borre la huella. Sin embargo, la huella borrada no es lo que constituye al significante. Lo que da comienzo al significante es el hecho de que ella se plantea como susceptible de ser borrada. Dicho en otras palabras, Robinson Crusoe borra la huella del paso de Viernes, pero ¿qué hace en su lugar? Si quiere conservar ese sitio del pie de Viernes, como mínimo hace una cruz, es decir, una barra y otra barra sobre ésta. Y ése es el significante específico.

El significante específico se presenta a la vez como algo que puede ser borrado y, en la operación misma del borrado, subsistir como tal. Quiero decir que el significante se presenta ya como dotado de las propiedades características de lo no dicho. Con la barra anulo ese significante pero también lo perpetúo en forma indefinida, inauguro la dimen-

sión del significante como tal. Hacer una cruz es hacer lo que en sentido estricto no existe en ninguna forma de señalización a la cual tenga acceso el animal.

No hay que creer que los seres no hablantes, los animales, no señalen nada, pero no dejan intencionalmente con lo dicho las huellas de las huellas. Cuanto tengamos tiempo volveremos a las costumbres del hipopótamo y veremos lo que éste deja adrede sobre sus pasos para sus congéneres. Lo que el hombre deja tras de sí es un significante, es una cruz, es una barra en calidad de tachada.

La barra es recubierta por otra barra, indicando que, como tal, está borrada. Esta función del *no del no*, en la medida en que el significante se anula a sí mismo, con certeza merece por sí sola un muy largo desarrollo. Los lógicos, por ser como siempre demasiado psicólogos, extrañamente han dejado de lado lo más original de la negación en las articulaciones y en las clasificaciones que brindaron de ella.

Ustedes saben, o no saben, cuáles son los diferentes modos de la negación, y en última instancia no tengo la intención de introducirlos en todo lo que puede articularse en el orden del concepto sobre aquello que distingue el sentido de la negación, de la privación, etcétera. Para encontrar lo más original de todo eso, y lo más importante para nosotros, debemos apoyarnos en el fenómeno del hablar, en la experiencia lingüística. Sólo me detendré en esto.

Aquí no puedo dejar de tener en cuenta, al menos por un momento, algunas investigaciones que tienen valor de experiencia, y en particular aquella realizada por Édouard Pichon, quien fue uno de nuestros primeros psicoanalistas, como saben, y que al comienzo de la guerra murió de una grave enfermedad cardíaca. Édouard Pichon se percató de algo a propósito de la negación y estableció una distinción de la cual es preciso al menos que ustedes tengan una mínima estimación, una mínima noción, una mínima idea.

Estableció esta distinción como lógico, pero es manifiesto que él quería ser psicólogo, y escribió que lo que hacía era una exploración *de las palabras al pensamiento* –como mucha gente, podía padecer ilusiones acerca de sí mismo. Lo más flojo de su obra es precisamente esta pretensión de remontarse de las palabras al pensamiento, y por suerte. En cambio, él resultaba ser un admirable observador de los usos del lenguaje, es decir que tenía un sentido de la materia lingüística gracias al cual nos enseñó mucho más sobre las palabras que sobre el pensamiento.

En especial se detuvo en el uso de la negación en francés, y allí no pudo dejar de hacer un hallazgo que se articula como la distinción que hizo entre lo *forclusivo* y lo *discordancial*. A continuación les daré algunos ejemplos de ello.

Consideremos una frase como *Il n'y a personne ici* [No hay nadie aquí]. Esto es forclusivo: por el momento está excluido que aquí haya alguien. Al respecto Pichon destaca que, cada vez que tenemos que vérnoslas con una forclusión pura y simple, el francés emplea siempre dos términos: un *ne* y luego algo que aquí está representado por la palabra *personne* [nadie] pero que puede ser representado por las palabras *pas* o *rien*, como en *Je n'ai pas où loger* [No tengo dónde alojarme] o *Je n'ai rien à vous dire* [No tengo nada que decirles].

Por otro lado señala que hay un número muy grande de usos del *ne*, y justamente los más indicativos –que allí, como en cualquier parte, son los que plantean los problemas más paradójicos– son aquellos en los que está solo. Sin embargo, nunca o casi nunca un *ne* puro y simple se utiliza para indicar la pura y simple negación que en alemán o en inglés se encarna en el *nicht* o en el *not*. El *ne* por sí solo, librado a sí mismo, expresa lo que él denomina una discordancia. Pues bien, esa discordancia se sitúa muy precisamente entre el proceso de la enunciación y el proceso del enunciado.

Les daré el ejemplo en que más se detiene Pichon, ya que es especialmente ilustrativo. Es el empleo de ese *ne* que la gente que no comprende nada, es decir, la gente que quiere comprender, denomina *ne expletivo*. Ya puse en marcha este punto la vez pasada al hacer alusión a un artículo de *Le Monde* que me había parecido un poco escandaloso acerca del presunto *ne* expletivo.

Ese *ne* absolutamente esencial en el uso de la lengua francesa es el que se encuentra en frases tales como *Je crains qu'il ne vienne* [Temo que venga]. Todos saben que esto quiere decir *Je crains qu'il vienne* [Temo que venga] y no *Je crains qu'il ne vienne pas* [Temo que no venga], pero en francés se lo dice así. Dicho con otras palabras, en este punto de su empleo lingüístico el francés capta cierta deambulación del *ne* en su descenso desde el proceso de la enunciación hasta el proceso del enunciado.

En el nivel de la enunciación la negación recae sobre la articulación misma del significante, sobre el significante puro y simple dicho en acto. Es la negación del *Yo no digo que...* Por ejemplo, *Yo no digo que soy tu mujer*. En el nivel del enunciado, se convierte en la negación del *Yo no soy tu mujer*.

Sin duda alguna, no estamos aquí para construir la génesis del lenguaje, pero algo de esto está implicado en nuestra experiencia misma. La articulación que da Freud del hecho de la negación implica en todo caso que la negación desciende desde la enunciación hasta el enunciado. ¿Cómo podría asombrarnos esto, si a fin de cuentas toda negación en el enunciado conlleva cierta paradoja, ya que plantea algo para plantearlo al mismo tiempo como no existente? –al menos en cierto número de casos, digamos.

El plano donde se instauran las discordancias se sitúa en algún sitio entre la enunciación y el enunciado. Como algo de mi temor se anticipa al hecho de que él venga, como anhelo que no venga, ¿puedo hacer otra cosa que articular *Je crains qu'il* ne *vienne*? –enganchando de pasada, si me permiten, ese *ne* de discordancia que, en el registro de la negación, se distingue como tal del *ne* forclusivo.

Ustedes me dirán: *Éste es un fenómeno particular de la lengua francesa,*[1] *como usted mismo lo evocó recién al hablar del* nicht *alemán y del* not *inglés*. Por supuesto. Sólo que lo importante no está allí.

En la lengua inglesa, por ejemplo, dentro la articulación del sistema lingüístico tenemos huellas de que se manifiesta algo análogo. No puedo presentárselas porque no estoy aquí para darles un curso de lingüística, pero sepan que en inglés la negación no puede aplicarse pura y simplemente al verbo que designa la acción en el enunciado. No se dice *I eat not*, sino *I don't eat*. En otras palabras, para todo lo tocante al orden de la negación, el enunciado es llevado a adquirir una forma que está calcada del empleo de un auxiliar, y el auxiliar es típicamente lo que en el enunciado introduce la dimensión del sujeto, como en *I don't eat*, *I won't eat*, o *I won't go*.

En francés, *Je n'irai pas* [No iré] expresa el mero hecho de que el sujeto no irá, mientras que *I won't go* implica la resolución del sujeto de no ir.

El hecho de que en la lengua inglesa toda negación pura y simple haga aparecer algo así como una dimensión auxiliar es la huella de lo que vincula esencialmente la negación con una posición original de la enunciación.

En el origen, entonces, el sujeto se constituye en el proceso de distinguir el yo de la enunciación con respecto al yo del enunciado. Lo que

1. También se presenta en la lengua castellana. Por ejemplo: *No me voy hasta que no me echen*. [N. del T.]

viene después, el segundo tiempo o la segunda etapa, es lo que la vez pasada comencé a articular ante ustedes.

Es lo que ahora vamos a precisar.

2

Para mostrarles por qué camino se introduce el sujeto en la dialéctica del Otro, en la medida en que ésta le es impuesta por la estructura misma de la diferencia entre la enunciación y el enunciado, los llevé por un camino que no es el único posible pero que adrede elegí empírico, es decir que en él introduje la historia real del sujeto.

El paso siguiente en esta historia es, como les dije, la dimensión del *no saber nada al respecto*.

El sujeto lo experimenta sobre el fondo de que el Otro sabe todo acerca de sus pensamientos, ya que en el origen sus pensamientos son, por naturaleza y estructuralmente, el discurso de ese Otro. El descubrimiento de que –es un hecho– el Otro no sabe nada de sus pensamientos inaugura la vía a través de la cual el sujeto va a desarrollar la exigencia contradictoria que esconde lo no dicho. A partir de ahí habrá de encontrar el difícil camino en cuyo curso deberá efectuar en su ser eso no dicho hasta devenir esa suerte de ser con el cual tenemos que vérnoslas, es decir, un sujeto que tiene la dimensión del inconsciente.

El paso esencial que el psicoanálisis nos hace dar en la experiencia del hombre es que, tras largos siglos durante los que la filosofía se ha obstinado cada vez más en hacer que sin cesar avance ese discurso en el cual el sujeto no es más que el correlato del objeto en la relación de conocimiento, ese discurso donde él es lo que el conocimiento de los objetos supone, donde él es esa suerte de sujeto extraño del que en algún lado, ya no sé dónde, dije que podía constituir el domingo del filósofo porque el resto de la semana, es decir, durante el trabajo, todo el mundo puede por supuesto desatenderlo en gran medida, ese sujeto que en cierto aspecto no es más que la sombra y el doble de los objetos, pues bien, nos hemos percatado de que lo que se olvidaba de ese sujeto era que el sujeto es el sujeto que habla.

Únicamente a partir de cierto momento ya no podemos olvidarlo, a saber, el momento en que su dominio de sujeto que habla se sostiene

solo, esté o no esté allí el sujeto. Pero lo que cambia por completo la naturaleza de sus relaciones con el objeto es ese punto que se denomina *deseo*.

El campo del deseo es aquel donde intentamos articular las relaciones del sujeto con el objeto. Esas relaciones son relaciones de deseo, ya que la experiencia analítica nos enseña que el sujeto ha de articularse en el campo del deseo. La relación del sujeto con el objeto no es una relación de necesidad, es una relación compleja que intento precisamente articular ante ustedes.

Comenzaré por indicar rápido que, en la medida en que la relación de articulación del sujeto con el objeto se sitúa en el campo del deseo, el objeto no podría ser el correlato ni el correspondiente de una necesidad del sujeto. El objeto es lo que sostiene al sujeto en el momento exacto en que éste tiene que hacer frente, si cabe decirlo, a su existencia. Es lo que sostiene al sujeto en su existencia en el sentido más radical, a saber, justo en el sentido de que existe en el lenguaje. Dicho en otras palabras, el objeto consiste en algo que está fuera de él y que él sólo puede captar en su naturaleza propia de lenguaje en el momento preciso en que como sujeto debe borrarse, desvanecerse, desaparecer detrás de un significante. En ese momento que, si cabe decirlo, es un punto pánico, el sujeto ha de aferrarse a algo, y se aferra justamente al objeto en calidad de objeto del deseo.

Alguien a quien, para no hacer embrollos, hoy no nombraré de inmediato, alguien totalmente contemporáneo, muerto, escribió en cierto lugar: *Si lográramos saber lo que el avaro perdió cuando le robaron su cofrecillo, aprenderíamos mucho*. Esto es exactamente lo que hemos de aprender, quiero decir, aprender para nosotros mismos y hacer que los demás lo aprendan. El análisis es el primer lugar, la primera dimensión, en la que podemos responder a esas palabras. Por supuesto, para hacerles captar lo que quiero decir, hará falta que yo encuentre otro ejemplo, un ejemplo más noble –porque el avaro es ridículo–, es decir, mucho más cercano al inconsciente, para que ustedes puedan soportarlo.

Si yo lo articulara en los mismos términos que utilicé recién al hablar de la existencia, en dos minutos ustedes me tomarían por un existencialista, y no es lo que deseo. Tomaré un ejemplo de *La Règle du jeu* [La regla del juego], el filme de Jean Renoir.

Hay en ese filme un personaje, interpretado por Dalio, que es el viejo personaje que también se ve en la vida, dentro de cierta zona social, y no crean que está siquiera limitado a esa zona social; es un

coleccionista de objetos y, más en particular, de cajas de música. Si aún se acuerdan de ese filme, recuerden el momento en que Dalio descubre ante una asistencia numerosa su último hallazgo, una caja de música especialmente bella. En ese momento el personaje se encuentra literalmente en una posición que es la de lo que podemos o más bien debemos denominar pudor: se ruboriza, se borra, desaparece, está muy incómodo. Mostró lo que mostró, pero ¿cómo comprenderían, quienes allí están mirando, que aquí captamos con precisión el punto de oscilación que se manifiesta en grado sumo en la pasión del sujeto por el objeto que colecciona y que es una de las formas del objeto del deseo?

Lo que el sujeto muestra, ¿no será acaso ni más ni menos que el punto mayor, el más íntimo, de sí mismo? No, ya que lo que ese objeto sostiene es justamente lo que el sujeto no puede develar, ni siquiera a sí mismo. Es lo que está en el borde mismo del mayor de los secretos. En esa dirección deberemos intentar saber lo que es para el avaro su cofrecillo. Hay que dar sin duda un paso más que con el coleccionista, para estar de lleno en el nivel del avaro. A eso se debe el hecho de que el avaro no pueda ser tratado más que por medio de la comedia.

Pero henos aquí ya introducidos en lo que está en juego cuando el sujeto, a partir de cierto momento, se ve incitado a articular su anhelo en calidad de secreto. El anhelo, lo que aquí es el anhelo, ¿cómo se expresa? Esa expresión varía según las lenguas, según esas formas propias de cada lengua a las cuales hice alusión la vez pasada. Han sido inventados diferentes modos y registros que tocan diversas cuerdas. En este asunto no se fíen siempre de lo que dicen los gramáticos: el subjuntivo no es un subjuntivo como parece serlo, y otros modos del verbo pueden también expresar el tipo de anhelo que aquí interrogamos.

Busqué algo que pudiera ilustrárselo, y no sé por qué me resurgió desde el fondo de la memoria este pequeño poema, que por otra parte me dio cierto trabajo recomponer, incluso resituar.

Être une belle fille	Ser una bella joven
blonde et populaire	rubia y popular
qui mette de la joie dans l'air	que alegre el día
et lorsqu'elle sourit	y que al sonreír
donne de l'appétit	despierte las ganas
aux ouvriers	en los obreros
de Saint-Denis.	de Saint-Denis.

Esto ha sido escrito por una persona que es contemporánea de nosotros, poetisa discreta, pero una de cuyas características es la de ser pequeña y negra, y sin duda alguna expresa, en su afán de seducir a los obreros de Saint-Denis, algo que con fuerza puede vincularse a tal o cual momento de sus ensoñaciones ideológicas. Pero tampoco cabe decir que ésa sea su ocupación ordinaria.

Querría que por un instante se detuviesen ante este fenómeno, que es un fenómeno poético, ya que de entrada hallamos en él algo muy importante en cuanto a la estructura temporal.

Tal vez ésa sea la forma pura, no digo del anhelo, sino de lo anhelado, es decir, de lo que en el anhelo es enunciado como anhelado. Como ven, lo anhelado se presenta aquí en infinitivo, y el sujeto primitivo parece allí elidido. Pero eso no significa nada: en realidad, no está elidido del todo. Al ingresar en el interior de la estructura para situar en ella la posición de lo que aquí está articulado, vemos que esta articulación se ubica ante el sujeto y que lo determina en forma retroactiva. No se trata aquí de una aspiración pura y simple, ni de una añoranza, sino de una articulación que se plantea ante el sujeto como algo que retroactivamente lo determina en cierto tipo del ser.

Esto está absolutamente en el aire, lo cual no quita que lo anhelado se articule así. Aquí ya tenemos algo que cabe retener cuando intentamos dar un sentido a la frase con que termina *La interpretación de los sueños*, a saber, que *el deseo indestructible modela el presente a imagen y semejanza del pasado*. Lo que dice esta frase cuyo ronroneo escuchamos es algo que de inmediato atribuimos a la repetición o al *après-coup*, pero ¿es tan seguro si lo miramos con más detalle? Si el deseo indestructible modela el presente a imagen y semejanza del pasado, tal vez se deba a que, como la zanahoria del burro, siempre está delante del sujeto, produciendo retroactivamente siempre los mismos efectos.

Una vez precisadas las características estructurales de ese enunciado, esto mismo nos confronta con su ambigüedad. A fin de cuentas, el carácter gratuito, si cabe decirlo, de esa enunciación, no carece de algunas consecuencias en las cuales nada nos impide avanzar. De allí la siguiente observación.

Habiéndome remitido al texto, vi que se intitulaba, como por azar, *Vœux secrets* [Anhelos secretos]. Eso es entonces lo que yo había reencontrado en mi memoria tras unos veinticinco o treinta años al buscar algo que nos condujese al secreto del anhelo. Ese anhelo secreto es expresado poéticamente, es decir que se comunica, por supuesto. Y ése

es todo el problema: ¿Cómo comunicar a los demás algo que se ha constituido como secreto? Respuesta: por medio de alguna mentira.

En efecto, para nosotros, que somos un poquitín más astutos que los otros, eso puede en definitiva traducirse diciendo: *Tan cierto como que* soy una bella joven rubia y popular, deseo alegrar el día y seducir a los obreros de Saint-Denis. Ahora bien, no está dicho, no va de suyo, que todo ser, incluso generoso, incluso poético, incluso poetisa, tenga tantas ganas de alegrar el día. En última instancia, ¿por qué alegrar el día? ¿Por qué sino en el fantasma y para demostrar hasta qué punto el objeto del fantasma es metonímico? La alegría va entonces a circular como una metonimia.

En cuanto a los obreros de Saint-Denis, tienen anchas espaldas. Que se repartan el asunto entre ellos. En todo caso ya son lo bastante numerosos como para que no se sepa a cuál dirigirse.

En esta digresión les introduje la estructura del anhelo por la vía de la poesía. Podemos ahora entrar en ella por la vía de las cosas serias. Quiero decir, localizando el papel efectivo que el deseo representa allí.

3

Hemos visto que, como era de esperarse, el deseo debía encontrar su sitio en algún lugar del grafo entre, por un lado, el punto desde el cual hemos partido al decir que el sujeto se aliena en él en la medida en que tiene que entrar en los desfiladeros del significante –es decir, esencialmente, la alienación del llamado de la necesidad–, y por otro lado ese más allá en el cual va a introducirse como esencial la dimensión de lo no dicho.

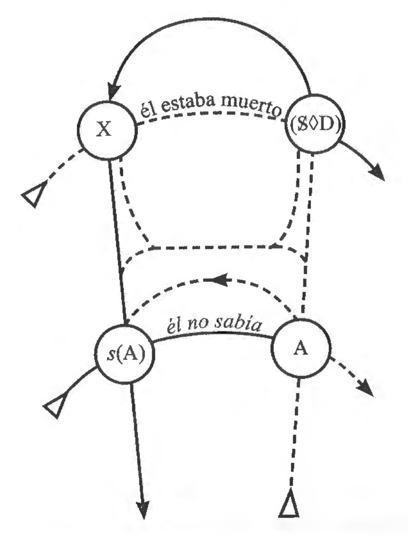
¿Cómo y dónde se articula el deseo? El sueño que elegí, el del padre muerto, nos permitirá mostrarlo.

Ese sueño es de los más problemáticos, por cierto, en calidad de sueño de aparición de un muerto. La aparición de los muertos aún está muy lejos de habernos entregado su secreto, por más que Freud articule ya muchas cosas al respecto en la página 433 de la *Traumdeutung* en la edición alemana, páginas 430 y 431 de *La interpretación de los sueños*. A lo largo de todo su análisis de los sueños en la *Traumdeutung*, Freud no cesó de acentuar lo que tiene de profundo esa ambivalencia de los senti-

mientos para con seres amados y respetados, que fue su primer abordaje de la psicología del inconsciente. Por otra parte, el tema vuelve a ser encarado a propósito de ese sueño del padre muerto que elegí para comenzar a intentar articular ante ustedes la función del deseo en el sueño.

La vez pasada yo había hecho una alusión al hecho de que siempre se olvida lo que hay en la *Traumdeutung*. Pues bien, al haber elegido para ciertos fines releer la *Traumdeutung* en la primera edición, me percaté de que había olvidado que ese sueño no había sido incorporado hasta 1930. Más precisamente, poco después de la publicación, fue primero incorporado en una nota dentro de la *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre*, 1913, tomo III, página 271 de la segunda edición, y es incorporado al texto en la edición de 1930. Ahora está pues en el texto de la *Traumdeutung*.

Les repito cómo está constituido ese sueño. El sujeto ve aparecer a su padre ante él, ese padre al cual acaba de perder después de una enfermedad que le significó largos tormentos. Lo ve aparecer ante él, y un profundo dolor lo atraviesa, nos dice el texto, al pensar que su padre está muerto y que *no lo sabía*. Freud insiste en gran medida sobre el carácter de esta formulación que resuena absurdamente, y nos dice que se la comprende si agregamos que él estaba muerto *según su anhelo*. En resumen, *él no sabía* que *estaba muerto según su anhelo*.



La interpretación entre enunciado y enunciación

He aquí entonces los elementos que he de inscribir en el grafo. Lo hago en función del escalonamiento siguiente. Procuraremos controlarlo con detalle en el nivel de la experiencia.

Coloco *él no sabía* sobre la línea de abajo, en la medida en que eso se relaciona de manera esencial con la dimensión de la constitución del sujeto. En efecto, el sujeto ha de situarse sobre un *él no sabía* inútil, y justo aquí debe constituirse a su vez como no sabiendo, ya que ése es el único punto de salida que se le ofrece para que lo que es no dicho adquiera en efecto alcance de no dicho.

Él no sabía se sitúa en el nivel del enunciado, pero es seguro que ningún enunciado de ese tipo puede realizarse a no ser que lo sostenga una enunciación subyacente. En efecto, *él estaba muerto* no significa nada para todo ser que no hable. Tenemos pruebas de ello. Diré más: tenemos la prueba de ello en la indiferencia inmediata de la mayor parte de los animales ante los despojos, ante los cadáveres de sus semejantes, una vez que son cadáveres.

Sin duda, un animal puede apegarse a un difunto. Se cita el ejemplo de los perros. Pero es necesario precisamente que el perro se encuentre en esa postura excepcional que hace que, si bien no tiene inconsciente, tenga un superyó. Dicho en otros términos, es necesario que haya entrado en juego algo que permita el surgimiento de lo que es del orden de cierto esbozo de articulación significante. Pero dejemos esto de lado.

Él estaba muerto ya supone que el sujeto ha ingresado en algo que es del orden de la existencia. Aquí la existencia no es otra cosa que el hecho de que el sujeto, a partir del momento en que se plantea en el significante, ya no puede destruirse, entra en ese encadenamiento intolerable que se despliega de inmediato para él en lo imaginario y que hace que ya no pueda concebirse más que como algo que siempre resurge en la existencia.

Esto no es construcción de filósofo. Pude constatarlo en aquellos a quienes denominan pacientes. Tal fue, lo recuerdo, uno de los giros de la experiencia interior de una paciente cuando en cierto sueño, que por supuesto no sobrevino en un momento cualquiera de su análisis, tocó algo aprehendido, vivido oníricamente, que no era más que una suerte de sentimiento puro de existencia. Era el sentimiento de existir, si cabe decirlo, de una manera indefinida. Y del seno de esta existencia siempre resurgía para ella –para su intuición íntima, podemos decir– una nueva existencia que se extendía hasta perderse de vista. Ella aprehendía y sentía la existencia como algo que por su naturaleza sólo podía extin-

guirse resurgiendo cada vez más lejos, y esto venía acompañado precisamente por un dolor intolerable.

Esto es muy próximo a lo que nos brinda el contenido del sueño, ya que a fin de cuentas quien produce un sueño es el soñante. Siempre es bueno recordarlo cuando hablamos de los personajes de un sueño. Aquí, como se trata del sueño de un hijo, el problema de lo que se denomina identificación se plantea con facilidades muy particulares. No hace falta dialéctica alguna para pensar que hay cierta relación de identificación entre el sujeto y sus propias fantasías oníricas.

¿Qué vemos aquí? Está el sujeto, atravesado por el más profundo dolor, que se encuentra ante su padre. Y está el padre, que no sabe que está muerto, o con mayor exactitud –ya que hay que poner el verbo en el tiempo en que el sujeto lo aprehende y nos lo comunica–, *él no sabía.*

Insisto en este punto, sin poder insistir en él totalmente a fondo por el momento. Mi regla de conducta es proscribir lo aproximado y preocuparme siempre por no darles cosas aproximativas. Pero como por otro lado no puedo precisarlas de golpe, eso a veces me conduce a la oscuridad y, en todo caso, naturalmente deja puertas abiertas.

Por lo que atañe al sueño, es importante que ustedes recuerden de qué modo nos lo comunican. Siempre lo hacen por medio de un enunciado. ¿Qué es lo que nos detalla el sujeto? Otro enunciado, pero no basta en absoluto con decir esto. Nos presenta ese otro enunciado como una enunciación.

En efecto, si el sujeto nos cuenta el sueño, lo hace para algo muy diferente del enunciado que él nos relata. Lo hace para que busquemos su clave, su sentido, es decir, para saber qué quiere decir. Desde esta perspectiva tiene toda su importancia el hecho de que *él no sabía*, que en el dibujo se inscribe en el primer plano de la escisión, sea dicho en imperfecto.

Prosigamos, para aquellos a quienes interesa la cuestión de las relaciones del sueño con la palabra mediante la cual lo recogemos, y veamos cómo se reparten las cosas.

Del lado de lo que en el sueño se presenta como el sujeto, ¿qué encontramos? Un afecto, el dolor. ¿Dolor por qué? Porque *él estaba muerto.* Del otro lado –el del padre–, lo que corresponde a este dolor es *él no sabía.* ¿No sabía qué? Lo mismo: *que él estaba muerto.* Como complemento, sitúo *según su anhelo.*

DEL LADO DEL SUJETO	DEL LADO DEL PADRE
dolor (porque) él estaba muerto	él no sabía que él estaba muerto

según su anhelo

Reparto de los cuatro elementos entre los dos personajes del sueño

Cuando Freud nos dice que en *según su anhelo* se encuentra el sentido del sueño, e implícitamente su interpretación, eso tiene el aspecto de ser muy simple. De todos modos les indiqué de manera suficiente que no lo era. Pero ¿qué quiere decir eso? Si estamos en el nivel del significante, como Freud nos lo indica formalmente –no sólo en ese pasaje, sino en el que concierne a la represión y al cual les rogué remitirse–, enseguida deben ver que podemos hacer más de un uso del *según su anhelo.*

¿A qué nos lleva *Él estaba muerto según su anhelo*? Me parece que al menos algunos de ustedes se acuerdan de ese punto al que en otro tiempo los conduje siguiendo la historia de Edipo.

Recuerden a ese sujeto que, luego de haber agotado bajo todas sus formas la vía del deseo en la medida en que éste, para el sujeto, es no conocido, y bajo el efecto del castigo –¿por cuál crimen?, por ningún otro crimen que el de haber justamente existido en ese deseo–, se ve llevado al punto en el que no puede proferirse otra exclamación que ese *mè phŷnai*, ese *mejor no haber nacido*, en el que desemboca la existencia que ha llegado a la extinción de su deseo. Pues bien, el dolor que siente el sujeto en el sueño –no olvidemos que es un sujeto acerca del cual no sabemos otra cosa que ese antecedente inmediato de que ha visto morir a su padre en medio de las angustias de una larga enfermedad llena de tormentos–, ese dolor es próximo, en la experiencia, al dolor de la existencia cuando no la habita nada más que esa existencia misma, y cuando todo, en el exceso del sufrimiento, tiende a abolir ese término inextirpable que es el deseo de vivir.

Ese dolor de existir cuando el deseo ya no está, si ha sido vivido por alguien, lo fue sin duda por aquel que está lejos de ser un extraño para el sujeto, a saber, su padre, pero en todo caso lo cierto es que el sujeto sabía de ese dolor. El sentido de ese dolor, jamás sabremos si quien lo

experimentó en lo real lo sabía o no lo sabía, pero en cambio lo que es perceptible es que el sujeto no sabe que lo que asume es ese dolor en calidad de tal. No lo sabe en el sueño, por supuesto –ni fuera del sueño, con mucha seguridad–, antes que la interpretación nos lleve a eso.

Lo prueba el hecho de que en el sueño sólo puede articular ese dolor de un modo que en su relación con el otro es a la vez fiel y cínica, y bajo una forma absurda. ¿A qué responde esa forma? Si nos remitimos al breve capítulo de la *Traumdeutung* que trata acerca de los sueños absurdos, vemos indicado allí que el sentimiento de absurdidad, que en los sueños a menudo está ligado a una suerte de contradicción ligada a la estructura del inconsciente mismo, puede desembocar en lo risible, pero que en ciertos casos el absurdo se introduce como elemento expresivo de un repudio particularmente violento del sentido designado. Freud lo aclara en especial a propósito de este sueño, y eso es una confirmación de lo que aquí intentaba articularles antes de haber releído ese pasaje.

¿Qué significa *él no sabía*? Sin duda, que el sujeto puede ver que su padre no sabía cuál era su anhelo, el del sujeto –que su padre muera para acabar con sus sufrimientos. Dicho en otras palabras, en ese nivel el sujeto sabe cuál es su propio anhelo. Puede ver –o no ver, todo depende del punto del análisis en que se encuentre– que el anhelo de que su padre muera fue suyo en el pasado, y no por su padre sino por él, el sujeto, que era su rival.

Pero hay algo que en absoluto puede ver en el punto donde se encuentra: que sin saberlo asume el dolor de su padre. Y por eso le resulta del todo necesario mantener la ignorancia que sitúa ante él en el personaje del padre, en el objeto, bajo la forma de *él no sabía*, para no saber que más vale no haber nacido. Si en el último término de la existencia no hay nada más que el dolor de existir, es mejor asumirlo como el del otro que está allí y que siempre habla –como yo, el soñante, sigo hablando.

Mejor eso, que ver desnudarse ese último misterio que es el contenido más secreto de ese anhelo. ¿Qué es, a fin de cuentas? No tenemos al respecto ningún elemento en el sueño mismo, no lo sabemos más que por el conocimiento de la experiencia analítica. El contenido secreto de ese anhelo es el anhelo de la castración del padre, es decir, el anhelo por excelencia que, en el momento de la muerte del padre, retorna al hijo porque es su turno de ser castrado. Eso es lo que no hay que ver por nada del mundo.

Aunque por el momento no esté detallándoles en qué términos y tiempos plantear la interpretación, es fácil mostrar sobre el grafo que

una primera interpretación puede enseguida realizarse en el piso inferior, en el nivel de la línea llena en que se inscribe el *él no sabía* de la palabra del sujeto. Sería un señalamiento del estilo: *En su sueño no tiene ninguna aflicción su padre, ya que no sabía, según su anhelo, la enunciación del anhelo.* Esto estaría muy bien, pero a condición de que en dicho señalamiento el analista ya introdujera algo problemático que fuese capaz de hacer surgir del inconsciente lo que hasta ese momento estaba reprimido y punteado en el piso superior, a saber, que *él estaba muerto* ya desde hacía mucho tiempo *según su anhelo*, según el anhelo del Edipo.

No obstante, ahora es cuestión de dar su pleno alcance a lo que, como recién, va mucho más allá de ese anhelo.

En efecto, el anhelo de castrar al padre, con su retorno sobre el sujeto, tiene un alcance que va más allá de todo deseo justificable. Ese anhelo no es aquí más que la máscara de lo más profundo que hay en la estructura del deseo tal como el sueño la denuncia, a saber, la necesidad estructurante, significante, que prohíbe al sujeto escapar de la concatenación de la existencia en la medida en que ésta está determinada por la naturaleza del significante. Lo que expresa tal encadenamiento necesario no es *su anhelo*, sino la esencia del *según*.

A fin de cuentas, la *Verdrängung* se basa por entero en la problemática de la borradura del sujeto, que en este caso es su salvación, en ese punto último en que el sujeto está destinado a una última ignorancia. Tal es el sentido en el que intenté introducirlos de lleno al final de la vez pasada. El resorte de la *Verdrängung* no es la represión de algo pleno que se descubre, que se ve y que se comprende, sino la elisión de un puro y simple significante, el del *nach*, el del *según*, el de lo que signa el acuerdo o la discordancia, el acuerdo o el desacuerdo, entre la enunciación y el significante, la relación entre lo que está en el enunciado y lo que está en las necesidades de la enunciación. Todo subsiste en torno a la elisión de una cláusula, de un puro y simple significante.

A fin de cuentas, lo que se manifiesta en el deseo del sueño es *él no sabía*. ¿Qué significa esto, entonces, en ausencia de toda otra significación que tengamos a nuestro alcance?

Lo veremos cuando consideremos el sueño de alguien a quien conocemos mejor, a saber, Freud. La próxima vez consideraremos un sueño que está muy cerca de éste en la *Traumdeutung*: el sueño en que Freud vuelve a ver a su padre bajo la forma de Garibaldi. Aquí iremos más lejos y veremos en verdad qué es el deseo de Freud. Quienes me repro-

chan no tomar suficientemente en cuenta el erotismo anal, serán recompensados.

Por el momento, permanezcamos en el sueño del padre muerto.

Este sueño esquemático figura la confrontación del sujeto con la muerte. Pero esa sombra convocada por el sueño hace precisamente caer su sentido mortal. En efecto, ¿qué significa la aparición del muerto sino que él, el sujeto, no está muerto, ya que puede sufrir en lugar del muerto?

Pero eso no es todo. Detrás de ese sufrimiento se mantiene el señuelo, el único al cual el sujeto puede aferrarse en ese momento crucial. ¿Y cuál es? Es justamente el del rival, el del asesino del padre, el de la fijación imaginaria.

En torno a este punto retomaremos la próxima vez, ya que por medio de la articulación de hoy creo haber preparado bastante la elucidación de la fórmula constante del fantasma en el inconsciente: ($\$\lozenge a$).

El sujeto, en la medida en que es tachado, anulado, abolido, por la acción del significante, encuentra su apoyo en el otro, que es lo que, para el sujeto que habla, define al objeto como tal. Intentaremos identificar ese otro, objeto prevalente del erotismo humano.

De hecho, lo identificaremos muy rápido. Quienes asistieron al primer año de este seminario oyeron hablar de él a lo largo de un trimestre. Ese otro es la imagen del cuerpo propio, en el sentido amplio que le daremos.

En este caso, aquí, en este fantasma humano que es fantasma del sujeto y que no es más que una sombra, el sujeto mantiene su existencia, mantiene el velo que hace que pueda seguir siendo un sujeto que habla.

10 DE DICIEMBRE DE 1958

VI

INTRODUCCIÓN AL OBJETO DEL DESEO

Los tres niveles de la interpretación
El algoritmo ($\$\lozenge a$) *nos guía*
De la castración a la aphánisis
Del uso al intercambio
Del hipopótamo a la mujer

Hice alusión a la *Grammaire française* de Jacques Damourette y Édouard Pichon. Los datos acerca de lo forclusivo y lo discordancial que les recordé están repartidos en dos lugares del segundo volumen, donde hay, condensado, todo un artículo sobre la negación. Allí verán en especial que lo forclusivo es encarnado en la lengua francesa por esos tan singulares *pas*, *point*, o *personne*, *rien*, *goutte*, *mie*, que llevan en sí mismos el signo de su origen en la huella.[1] En efecto, todos ellos son términos que designan la huella. A ellos se encomienda, en francés, el acto simbólico de la forclusión, mientras que el *ne* sigue estando reservado a lo discordancial que la negación es más originalmente.

La vez pasada intenté mostrarles que en su origen, en su raíz lingüística, la negación es algo que emigra desde la enunciación hacia el enunciado.

Les indiqué cómo podía representarse esto en el pequeño grafo del cual nos servimos, disponiendo los elementos del sueño *Él no sabía que estaba muerto*.

1. *Pas*: "paso"; *point*: "punto"; *personne*: "persona"; *rien*: "nada"; *goutte*: "gota"; *mie*: "miga". [N. del T.]

En torno a *según su anhelo* hemos designado el punto de incidencia real del deseo, en la medida en que el sueño a la vez lo posee y lo señala.

Para seguir avanzando, todavía nos falta preguntarnos cómo y por qué semejante acción del deseo en el sueño es posible.

1

De la función del deseo tal como está articulada en Freud, o sea, en el nivel del deseo inconsciente, les indiqué, al terminar, por qué vía me propongo interrogarla, a saber, a partir de la fórmula ($\$\lozenge a$) adonde nos conduce todo lo que hemos mostrado acerca de la estructura del sueño del padre muerto.

¿En qué consiste ese sueño sino en el enfrentamiento entre un sujeto y un otro, un pequeño otro en este caso?

A propósito del sueño y en el sueño, el padre reaparece vivo y resulta encontrarse, con respecto al sujeto, en una relación cuyas ambigüedades hemos comenzado a interrogar. Él es quien hace que el sujeto cargue con lo que hemos denominado el dolor de existir. Es aquel cuya alma el sujeto vio agonizar. Es aquel cuya muerte anheló –en la medida en que nada es más intolerable que la existencia reducida a sí misma, la existencia más allá de todo lo que puede sostenerla, la existencia sostenida en la abolición del deseo.

Hemos indicado lo que allí podía presentirse como una repartición de las funciones intrasubjetivas, si me permiten. El sujeto se carga con el dolor del otro, mientras que hace recaer sobre éste lo que él no sabe, o sea, su propia ignorancia –la de él, el sujeto. Su deseo es en efecto sostenerse en esa ignorancia, prolongarla. Ése es precisamente el deseo del sueño.

Aquí, el deseo de muerte adquiere su pleno sentido. Es el deseo de no despertarse –de no despertarse al mensaje, el mensaje más secreto que pueda conllevar el sueño mismo, y que es que el sujeto, por la muerte de su padre, de ahí en más se ve confrontado con la muerte, algo de lo cual hasta entonces la presencia del padre lo protegía. *Confrontado con la muerte*, es decir, ¿con qué? Con esa x que está ligada a la función del padre, que aquí está presente en ese dolor de existir y que es el punto central en torno al cual gira todo lo que Freud descubre en el complejo de Edipo, a saber, la significación de la castración.

Tal es la función de la castración.

¿Qué significa *asumir la castración*? ¿Acaso la castración es en verdad asumida alguna vez? ¿Qué es esa especie de punto sobre el cual van a romper las últimas olas del *análisis terminable o interminable*, como dice Freud? ¿Y hasta qué punto el análisis está, no sólo en derecho, sino en posición, en potencia, en poder, de interpretarla, en este sueño y a propósito de este sueño?

Al final de lo que decíamos la vez pasada acerca de este sueño, yo había abierto, sin cerrarla, una interrogación sobre las tres maneras en que el analista puede reintroducir en la interpretación el *según su anhelo* del sujeto.

Ante todo está el modo que procede según la palabra del sujeto, según lo que éste quiso, y cuyo recuerdo posee a la perfección, no está olvidado en absoluto. *Él no sabía, según su anhelo*. El *según su anhelo* se inserta aquí en el nivel de la línea del enunciado.

Restablecido a continuación en el nivel de la línea superior, o sea, en el nivel de la enunciación escondida del recuerdo inconsciente, restituye las huellas del complejo de Edipo, que son las del deseo infantil de la muerte del padre: *Él estaba muerto, según su anhelo*.

Acuérdense aquí de lo que Freud nos dice acerca del deseo infantil: que en toda formación del sueño, es el capitalista, y que encuentra su empresario en un deseo actual. Ese otro deseo, que está lejos de ser siempre inconsciente, es el que se expresa en el sueño, y en sentido estricto es el deseo del sueño. En este caso, una vez restaurado el *según su anhelo* en el nivel del deseo infantil, ¿no queda claro, acaso, que éste se encuentra en posición de ir en el sentido del deseo del sueño?

¿Cuál es, en efecto, el deseo de este sueño? Indiscutiblemente es, en ese momento crucial de la vida del sujeto que es la desaparición del padre, interponer la imagen del objeto para hacer de ella el soporte de una ignorancia perpetua que vele el deseo. *Él no sabía* es, en suma, un apoyo otorgado a lo que hasta allí era la coartada del deseo. Mantiene y perpetúa lo que era la función misma de la interdicción que el padre vehiculaba. Ésta es la que aquí da al deseo su forma enigmática, abismal incluso. Separa al sujeto de su deseo, proporciona al sujeto un refugio, una defensa, a fin de cuentas, contra ese deseo, le provee un pretexto moral para no afrontarlo.

Eso fue muy bien entrevisto por Ernest Jones, de quien hoy tendré ocasión de mostrarles las intuiciones extraordinarias que tuvo de ciertos puntos de esta dinámica psíquica.

Por último, ¿no podemos acaso decir que hay cierta etapa intermedia de la interpretación del sueño, a la cual se engancha la interpretación pura y simple del deseo edípico, *Usted anheló la muerte de su padre en tal fecha y por tal razón*? Ustedes reconocerán la naturaleza de esa tercera etapa cuando la designe como el *identificarse con el agresor*. En algún lugar de nuestra infancia está la identificación con el agresor. ¿No reconocieron que, por ser una de las formas típicas de la defensa, ella es esencial, y que se propone en el lugar mismo donde el *según su anhelo* es elidido?

El sentido de *según* es sin duda alguna esencial para una interpretación plena del sueño.

Aun así, las condiciones y oportunidades que permitirán al analista alcanzarla dependerán del momento del tratamiento al igual que del contexto de la respuesta que dará el sujeto, ¿por medio de qué?, por medio de sus sueños –ya que sabemos que los sueños del sujeto en análisis son otras tantas respuestas al analista, por lo menos a aquello en lo que éste se ha convertido en la transferencia–, pero esencialmente, diré, por medio de la posición lógica de los términos.

Aun así, podemos sobre todo preguntarnos si, a la pregunta acerca de cuál es el anhelo de *según su anhelo*, no corremos acaso siempre el riesgo de darle alguna respuesta precipitada, prematura, y de ofrecer así al sujeto la ocasión de evitar lo que está en juego, a saber, el atolladero en que lo mete la estructura fundamental que hace del objeto de todo deseo el soporte de una metonimia esencial.

Como tal, en efecto, el objeto del deseo humano se presenta bajo una forma evanescente, de la cual tal vez podamos entrever que la castración resulta ser lo que podríamos denominar el último temperamento.

Para interrogar con más detalle lo que ese deseo humano quiere decir, lo que significa, henos aquí pues llevados a tomar la cuestión por la otra punta, una punta que no se presenta en los sueños, a saber, por nuestro algoritmo, en el cual la S tachada es confrontada, puesta en presencia, puesta delante, de *a* minúscula, el objeto.

2

Ya la vez pasada presentamos este algoritmo, $(\$\lozenge a)$. ¿Por qué no someterlo a la prueba de la fenomenología del deseo, tal como ésta se

presenta ante nosotros, los analistas? Dejarnos llevar por este algoritmo nos conducirá a interrogar juntos nuestra experiencia común.

Este deseo que aquí está en nosotros, que aquí está desde Freud, que aquí está en el corazón del análisis y que, cosa curiosa, no ha sido hasta ahora interrogado como conviene, intentemos ver bajo qué forma, para nosotros, se presenta en el sujeto.

El sujeto no es forzosamente, ni siempre, el sujeto neurótico, pero si lo es, ésa no es una razón para presumir que nuestra investigación concerniente al deseo no haya de incluir su estructura, ya que ésta es reveladora de una estructura más general. No cabe duda de que el neurótico se encuentra situado en la continuidad de una experiencia que para nosotros tiene un valor universal. Toda la doctrina freudiana se edifica sobre esa base.

Antes de entrar en una interrogación acerca de algunas de las maneras en que ya ha sido abordada la dialéctica de las relaciones del sujeto con su deseo, y en particular antes de pasar a lo que recién anuncié acerca del pensamiento de Jones, quiero referirme a un ejemplo que se me presentó hace poco tiempo en mi experiencia clínica y que parece muy apropiado para introducir lo que intentamos ilustrar.

Se trataba de un impotente. No está mal partir de la impotencia para comenzar a interrogarse sobre lo que es el deseo. En todo caso, estamos seguros de estar en el nivel humano.

Era un sujeto joven que, por supuesto, como muchos impotentes, no era del todo impotente. Había hecho el amor normalmente en el curso de su existencia y había tenido algunas parejas. Estaba casado y la cosa no funcionaba con su mujer. Esto no debe ponerse a cuenta de la impotencia. El término no parece apropiado por estar localizado precisamente en el objeto con el cual las relaciones eran para él de las más deseables, ya que amaba a su mujer.

Ahora bien, he aquí poco más o menos lo que, al cabo de cierto lapso de experiencia analítica, se desprendía de las palabras del sujeto. Para nada era que le faltase todo impulso, pero si él se dejara llevar una noche y alguna otra noche, ¿podría acaso sostener ese impulso? Llegábamos pues al periodo actual del análisis.

Las cosas habían llegado demasiado lejos en el conflicto acarreado por la abstinencia que acababa de atravesar. ¿Estaba él en su derecho de imponer a su mujer una nueva prueba, una nueva peripecia de sus tentativas y de sus fracasos? En resumidas cuentas, ese deseo, del cual se percibía a cada instante que no carecía de toda posibilidad de consumación, ¿era legítimo?

No puedo aquí llevar más lejos la referencia a este caso preciso y darles la observación del mismo, como mínimo porque es un análisis en curso, e incluso por muchas otras razones. Ése es el inconveniente que siempre se presenta al hacer alusiones a análisis actuales. Extraeré entonces de otros análisis un término que es por completo decisivo en ciertas evoluciones, que a veces conduce a desviaciones, incluso a lo que se denomina perversiones, las cuales tienen otra importancia estructural que lo que en el caso de la impotencia quedó al desnudo, si cabe decirlo.

¿Tiene un falo lo bastante grande? En ciertos casos la pregunta emerge en la vivencia del sujeto y sale a la luz en el análisis. Puede tener una función decisiva y revelar –como en otros lados– una estructura, el punto en que el sujeto se plantea el problema. Bajo ciertos ángulos, bajo ciertas incidencias, esa pregunta acarreará por sí sola en el sujeto la puesta a prueba de toda una serie de soluciones, las cuales, superponiéndose unas a las otras, sucediéndose y adicionándose, pueden arrastrarlo muy lejos del campo de una ejecución normal de aquello cuyos elementos tiene en su totalidad.

Ese *falo lo bastante grande* o, más exactamente, ese falo esencial para el sujeto, se encuentra pues, en cierto momento de su experiencia, forcluido. Esto es algo con lo que nos encontramos bajo mil formas que, por supuesto, no siempre son notorias, ni manifiestas, que son latentes. Pero precisamente en el caso en que ese momento, esa etapa de la experiencia del sujeto, está a cielo abierto, podemos, como diría Perogrullo, verla y tocarla, y también calibrar su alcance.

Vemos al sujeto, en el momento de su vida en que se topa con el signo del deseo –y que se sitúa a menudo en el viraje y en el despertar de la pubertad–, más de una vez confrontado, si me permiten, con algo que es del mismo orden que lo que recién acabamos de evocar: el deseo, ¿es acaso legitimado, sancionado, por alguna otra cosa? Lo que aquí ya se presenta como un relámpago en la fenomenología bajo la cual el sujeto lo expresa, podríamos asumirlo bajo la siguiente forma: el sujeto, ¿tiene o no el arma absoluta? Por carecer del arma absoluta, se verá arrastrado a una serie de identificaciones, de coartadas, de juegos de escondite, que pueden llevarlo muy lejos.

Por las razones que he dado, no puedo desarrollar aquí las dicotomías que están en juego. Poco importa, ya que lo esencial de lo que quiero indicarles no está allí. Lo que importa es hacerles captar en dónde el deseo encuentra el origen de su peripecia.

El sujeto aliena siempre su deseo en un signo, una promesa, una anticipación, algo que conlleva como tal una pérdida posible. Debido a esa pérdida posible, el deseo se ve ligado a la dialéctica de una falta. Es subsumido en un tiempo que, como tal, no está allí –al igual que el signo no es el deseo–, un tiempo que en parte está por venir. En otros términos, el deseo ha de confrontarse con el temor de no mantenerse en el tiempo bajo su forma actual y, *artifex*, de perecer, si puedo expresarme así.

Por supuesto, ese deseo que el hombre siente, experimenta, como *artifex*, no puede perecer más que desde el punto de vista del artífice de su propio decir. Ese temor se elabora y se estabiliza en la dimensión del decir. Y aquí nos topamos con el término tan sorprendente, y tan curiosamente dejado de lado en el análisis, que Jones toma como apoyo de su reflexión, de su meditación, sobre la castración, a saber, la *aphánisis*.

En la experiencia moderna del análisis, cuyas normas reorientan la relación con el enfermo en una dirección muy diferente, la fenomenología de la castración es velada cada vez más, como lo vemos a través de las publicaciones actuales. En cambio, en la etapa del análisis a la que pertenecía, tareas diferentes se imponían a Jones, quien era confrontado con la necesidad de dar cierta interpretación, exégesis, apologética, explicación, del pensamiento de Freud concerniente, en particular, a lo que está en juego en el complejo de castración. Ahí él encuentra ese medio de hacerse entender, ese intérprete, si cabe decirlo, que consiste en decir que el sujeto teme ser privado de su propio deseo.

El término *aphánisis* quiere decir *desaparición*. Verán en el texto de Jones que en particular se trata de la desaparición y del deseo. La *aphánisis* le sirve de introducción, con razón, a una problemática que causó muchas preocupaciones al buen hombre y de la cual nunca se desembarazó: la problemática de las relaciones de la mujer con el falo.

De entrada hace uso de ese término para colocar bajo un mismo denominador las relaciones del hombre y de la mujer con su deseo. Eso es meterse en un atolladero, ya que entraña desconocer lo que descubrió Freud, a saber, que esas relaciones son radicalmente diferentes debido a la asimetría de la relación de uno y otro sexo con el significante *falo*. Creo ya haber hecho que lo percibieran lo suficiente como para que hoy podamos considerar que hay aquí algo establecido, al menos a título provisorio.

Esta utilización de la *aphánisis*, más allá de que esté en el origen de la invención o que sólo esté entre sus resultados, marca una suer-

te de inflexión que, en suma, desvía al autor de la verdadera pregunta, a saber: ¿Qué significa en la estructura del sujeto la posibilidad de la *aphánisis*? ¿No nos obliga a una estructuración del sujeto humano como tal? –justamente por cuanto es un sujeto para el cual la existencia puede suponerse y se supone más allá del deseo, un sujeto que existe, subsiste, por fuera de lo que es su deseo.

La cuestión no es saber si debemos o no tomar en cuenta objetivamente el deseo en su forma más radical –el deseo de vivir, el *instinto de vida*, como decimos. Lo que el análisis nos muestra es muy diferente: es que el deseo de vivir, como tal, se pone en juego subjetivamente, en la vivencia del sujeto. Esto no sólo quiere decir que la vivencia humana está sostenida por el deseo –lo sospechamos, desde ya–, sino que el sujeto humano tiene en cuenta ese deseo, cuenta con éste.

El impulso vital, ese querido impulso vital, esa encantadora encarnación del deseo humano en la naturaleza –aquí corresponde sin duda hablar de antropomorfismo–, ese famoso impulso con que intentamos hacer que se mantenga en pie esa naturaleza de la cual no comprendemos gran cosa, ese impulso vital, cuando de él se trata, es algo que el sujeto humano ve delante de sí y teme que le falte.

De todos modos, aquí está en juego algo diferente de los reflejos del inconsciente. Esto sirve por sí solo para sugerir la idea de que no haríamos mal si tuviésemos aquí algunas exigencias de estructura. Quiero decir que la relación sujeto-objeto, que es concebida como inmanente, si me permiten, a la pura dimensión del conocimiento, de todos modos va a plantearnos problemas un poquito más complicados cuando el deseo esté en juego, como nos lo demuestra la experiencia freudiana.

Dado que hemos partido de la impotencia, en este punto podemos pasar al otro término. El sujeto humano de vez en cuando satisface su deseo, de vez en cuando lo anticipa como satisfecho. Pero cuando está a punto de satisfacerlo, es decir, cuando no está afectado de impotencia, a veces también teme satisfacerlo –mientras que, en este orden, al impotente ni potencia ni impotencia lo afectan. Esos casos tan notables en los cuales el sujeto teme la satisfacción de su deseo se dan demasiado a menudo. Ocurre que esa satisfacción hace que en lo sucesivo él dependa del otro que va a satisfacerlo.

Fenomenológicamente, el hecho es cotidiano. Es incluso el texto corriente de la experiencia humana. Inútil es ir a los grandes dramas que tomaron forma de ilustraciones ejemplares de esa problemática, para constatar cómo discurre una biografía a lo largo de toda su trayectoria.

El sujeto pasa su tiempo evitando una tras otra las ocasiones que se le presentan de encontrarse con lo que en su vida siempre fue acentuado como el deseo más apremiante. Ocurre que aquí también está lo que él teme: esa dependencia –que yo evocaba– para con el otro.

De hecho, la dependencia respecto del otro es la forma bajo la cual se presenta en el fantasma lo que el sujeto teme y lo que lo hace apartarse de la satisfacción de su deseo.

El temor que está en juego tal vez no apunta meramente a lo que cabe denominar el capricho del otro. Este término, *capricho*, no sé si ustedes se dan cuenta, no tiene mucha relación con la etimología vulgar, la del diccionario Larousse, que lo relaciona con la cabra: de hecho, lo hemos tomado del italiano, donde *capriccio* significa *escalofrío*. No es otra cosa que el término tan estimado por Freud, *sich sträuben*, que significa *erizarse* y que, como ustedes saben, a lo largo de toda su obra es una de las formas metafóricas bajo las cuales él encarna del modo más perceptible su apreciación de la resistencia. Lo hace en toda ocasión, ya sea que hable de su mujer, que hable de Irma, o que hable en general del sujeto que resiste.

Lo que el sujeto teme cuando se representa al otro no es, en lo esencial, depender de su capricho, sino que el otro selle ese capricho como signo. He aquí lo que está velado. No hay signo suficiente de la buena voluntad del sujeto, a no ser la totalidad de los signos en que él subsiste. En verdad, no hay otro signo del sujeto que el signo de su abolición como sujeto, ese signo que se escribe $\$$.

Esto les muestra en suma que, en cuanto a su deseo, el hombre no es veraz, ya que –por poco o mucho coraje que ponga en el asunto– la situación se le sustrae radicalmente. En presencia del objeto *a*, hay desvanecimiento del sujeto. Lo que quise hacerles sentir a este respecto en mi último seminario es lo que después alguien denominó, hablando conmigo, *una umbilicación del sujeto en el nivel de su querer*, imagen que retomo con muchísimo gusto, máxime cuando es estrictamente acorde con lo que Freud designa cuando habla del sueño.

El ombligo del sueño es el punto de convergencia final de todos los significantes en los cuales el soñante se implicaba tanto que Freud lo denomina *lo desconocido*. Él mismo no reconoció lo que está en juego en ese *Unbekannt*, término muy extraño bajo su pluma y que constituye la diferencia radical del inconsciente que él descubrió. Como he intentado indicarles, el inconsciente freudiano no se constituye, no se instituye como inconsciente, en la simple dimensión de la inocencia del sujeto

con respecto al significante que se organiza, se articula, en su lugar, ya que en la relación del sujeto con el significante hay un atolladero esencial. Acabo de reformular esto al decirles que no hay otro signo del sujeto que el signo de su abolición como sujeto.

Las cosas no quedan ahí, como se imaginan. En última instancia, si no fuese más que un atolladero, no nos llevaría lejos, como se dice. Lo propio de los atolladeros es que son fecundos, y este atolladero sólo tiene interés por las ramificaciones que lo vemos desarrollar y que son justamente aquellas en las cuales en efecto se adentrará el deseo.

Tratemos de divisar esta *aphánisis* en ese momento del análisis en el cual tiene que aparecer como un relámpago. Sólo que la experiencia no es lo único, también están los modos mentales bajo los cuales ustedes son llevados a pensarla.

Acerca del complejo de Edipo, les explican que hay un momento en que el sujeto se sustrae. Es el momento del denominado Edipo invertido, en el cual el sujeto entrevé la solución del conflicto edípico en el hecho de granjearse pura y simplemente el amor del más potente, es decir, del padre. Si se sustrae a ese amor, nos dicen, se debe a que su narcisismo está amenazado, en la medida en que recibir el amor del padre implica para él la castración.

Les dan esto como algo evidente porque, cuando alguien no puede resolver una cuestión, la considera por supuesto como comprensible, y eso es lo que por lo general hace que de todos modos no resulte tan claro. Es lo que ocurre en este caso.

Esa solución es en efecto posible, tanto más posible cuanto que será, al menos en parte, la dirección normalmente tomada, la que conducirá a la introyección del padre bajo la forma del Ideal del yo. En todo caso, así parece. Sólo que, si la llamada función invertida del Edipo participa en la solución normal, ese momento de todos modos fue entrevisto, fue especialmente puesto en evidencia dentro de la problemática de la homosexualidad, en la cual el sujeto siente el amor al padre como esencialmente amenazante. A falta de un término más apropiado, calificamos esa amenaza de *amenaza de castración*.

En última instancia, este término no es tan inapropiado. Por suerte, en el análisis los términos han conservado bastante sentido y plenitud, carácter denso, grave y concreto, como para que a fin de cuentas sean lo que nos dirige.

Bien se percibe, se señala, que hay narcisismo en el asunto, que el narcisismo está involucrado en ese desvío del complejo de Edipo. Las

vías ulteriores de la dialéctica que arrastrará al sujeto por el camino de la homosexualidad nos confirman la cosa. Son, ustedes lo saben, de una complejidad mucho mayor que la exigencia pura y simple, sumaria, de la presencia del falo en el objeto, por más que ésta esté fundamentalmente escondida.

Pero no quiero adentrarme en eso. Sólo retengo del asunto lo siguiente: en las márgenes de la problemática del significante, el sujeto, para hacer frente a la suspensión del deseo, tiene ante sí, por así decirlo, más de una artimaña.

Por supuesto, esas artimañas ante todo apuntan, en esencia, a la manipulación del objeto, de la *a* en la fórmula.

3

La captura del objeto en la dialéctica de las relaciones entre el sujeto y el significante debe colocarse en el principio de esa relación con el falo que en estos últimos años intenté articular junto a ustedes.

Todo el tiempo y por doquier vemos la relación con el falo. No es necesario recordarles ese momento de la vida de Juanito en que, a los dos años, se pregunta, a propósito de todos los objetos, ¿tiene o no tiene un *hace-pipí*, *Wiwimacher*? Alcanza con observar a un niño para ver que esa función actúa a cielo abierto bajo todas sus formas.

En ocasiones Freud lo señala: la pregunta planteada por Hans constituye un modo de interpretación de la forma fálica que define una suerte de análisis. Ese planteo, por supuesto, no hace más que traducir la presencia del falo en la dialéctica, sin que de ninguna manera nos informe acerca de la naturaleza del procedimiento, ni acerca de su estabilidad, ni acerca de su finalidad, que en su momento intenté hacerles ver. Lo que quiero indicarles es apenas que todo el tiempo tenemos testimonios de que no estamos errados y de que los términos presentes son de hecho los siguientes: el sujeto –por su desaparición– en su confrontación con un objeto que de tanto en tanto se revela como el significante esencial en torno al cual se juega la suerte de toda la relación del sujeto con el objeto.

Comenzaré por evocar rápido en qué sentido, en el sentido más general, esta incidencia concerniente al objeto, o sea, la *a* minúscula de

nuestro algoritmo, recae sobre lo que cabría denominar la especificidad instintiva de la necesidad.

Cuando la interposición del significante torna imposible la relación del sujeto con el objeto, es decir, cuando el sujeto no puede mantenerse en presencia del objeto, ya sabemos lo que ocurre: el objeto humano sufre esa suerte de volatilización que en nuestra práctica concreta denominamos la posibilidad de desplazamiento. Esto no sólo quiere decir que el sujeto humano, como todos los sujetos animales, vea que su deseo se desplaza de objeto en objeto, sino que el desplazamiento mismo es lo que posibilita que se mantenga el frágil equilibrio de su deseo.

A fin de cuentas, ¿qué es lo que está en juego en el desplazamiento? Está en juego impedir la satisfacción, pese a conservar siempre un objeto de deseo. Pero por otro lado ése sigue siendo, si cabe decirlo, un modo de simbolizar metonímicamente la satisfacción.

Aquí avanzamos directo hacia la dialéctica del cofrecillo y del avaro, que dista de ser la más complicada aunque no veamos muy bien de qué se trata. En ese caso, cierta retención del objeto, como decimos haciendo intervenir la metáfora anal, es la condición para que subsista el deseo. Pero ello ocurre en la medida en que el objeto retenido, que es el soporte del deseo, no es objeto de goce alguno.

La fenomenología jurídica conserva las huellas de esto. Cuando decimos que otorgamos a alguien el goce de un bien, ¿qué queremos decir sino justamente que es por completo concebible, humanamente, tener un bien del cual no gocemos pero del cual goza otro? El objeto revela aquí su función de prenda del deseo, si cabe decirlo, por no decir de rehén.

Si quieren, podemos intentar establecer aquí el puente con la psicología animal. En lo que atañe a la etología, por mi parte tiendo a creer lo más ejemplar y lo más ilustrativo que dijo uno de nuestros colegas. Me di cuenta de ello al leer ese opúsculo que acaba de publicar Plon y que se denomina *L'Ordre des choses*. No quería comentárselo porque los distraerá, pero por suerte es un libro pequeño de Jacques Brosse, personaje hasta aquí desconocido por completo.

Es una especie de pequeña *historia natural* –así les interpreto esto– a la medida de nuestra época. Quiero decir que nos restituye lo que hallamos, tan sutil y tan encantador, en la lectura de Buffon, y nunca más en ninguna publicación científica. De todos modos, ¿qué nos impide de entonces entregarnos a ese ejercicio, por más que sobre el comportamiento de los animales, sobre la etología, sepamos mucho más que Buffon? En las revistas especializadas, es ilegible. Verán que lo que dice este librito está expresado en un estilo muy, muy notable. Lean sobre todo lo que hay en el medio, que se denomina *Des vies parallèles*, la vida de la migala, la vida de la hormiga.

Pensé en este pequeño libro porque su autor tiene en común conmigo el hecho de que para él la cuestión de los mamíferos está resuelta. Fuera del hombre, mamífero esencialmente problemático –basta con ver el papel que representan las mamas en nuestra imaginación–, no hay más que un solo mamífero verdaderamente serio, que es el *'pótamo*. Todo el mundo está de acuerdo al respecto, siempre que tenga un poco de sensibilidad. T. S. Eliot, que tiene muy malas ideas metafísicas pero que de todos modos es un gran poeta, de entrada simbolizó la Iglesia militante en *The Hippopotamus*. Lo retomaremos.

¿Qué hace el hipopótamo? Nos subrayan las dificultades de su existencia; son grandes, parece. Y una de las cosas esenciales que él hace es preservar su campo de pastoreo –porque sin duda es necesario que haya cierta reserva de recursos– mediante sus excrementos. Éste es un punto esencial: señala lo que se denomina su territorio limitándolo por medio de una serie de mojones, de puntos destinados a marcar suficientemente para todos aquellos que han de orientarse, a saber, sus semejantes, que ese lugar es el suyo. Como ven, no carecemos de un inicio de actividad simbólica en los animales. En el mamífero se trata de un simbolismo especialmente excrementicio.

Si el hipopótamo, en suma, preserva su pastizal por medio de sus excrementos, el hombre, por su parte, no preserva por medio de mierda su pastizal, sino que preserva su mierda como prenda del pastizal esencial, del pastizal a determinar. Ésa es la dialéctica de lo que se denomina simbolismo anal, que es una de las dimensiones totalmente insospechadas, hasta ese entonces, que la experiencia freudiana nos reveló –nueva revelación de las *bodas químicas*, si puedo expresarme así, del hombre con su objeto.

A decir verdad, ese progreso realizado por el hombre sólo depende de ese singular intérprete, el lenguaje –acerca del cual no sabemos de dónde viene–, que hace intervenir en nuestra relación con el objeto la complicación esencial, es decir, que nos ha llevado a tener con el objeto una relación problemática.

Se trata en suma de la misma pregunta que Marx plantea, sin resolverla, en su polémica con Proudhon, a saber: ¿Cómo ocurre que los

objetos humanos pasen de un valor de uso a un valor de cambio? Sólo quise indicarles aquí por qué se produce esto, darles de todos modos un pequeño boceto de explicación.

Hay que leer ese fragmento de Marx que se denomina *Miseria de la filosofía, Respuesta a la "Filosofía de la miseria" del señor Proudhon*. Las páginas donde deja en ridículo al querido Proudhon por haber decretado que el paso del valor de uso al valor de cambio se hacía mediante una suerte de puro decreto de los cooperadores –acerca de los cuales la cuestión es saber por qué han devenido cooperadores, y con ayuda de qué– son algo bastante saludable. El modo en que Marx lo despanzurra a lo largo de unas buenas veinte o treinta páginas, sin contar la continuación de la obra, es una buena educación para la mente.

He aquí entonces lo que ocurre con el objeto, y el sentido de su volatilización. La valorización del objeto es asimismo su desvalorización, o sea, su extracción del campo de la necesidad pura y simple. En última instancia, esto no es más que un recordatorio de la fenomenología esencial, la fenomenología del bien, en sentido estricto –y en todos los sentidos del término *bien*. Pero por hoy dejemos esto en estado de esbozo.

Digamos apenas que cuando lo que está involucrado como objeto es el otro, el prójimo, y en especial el partenaire sexual, se derivan algunas consecuencias, por supuesto, que son tanto más apreciables cuanto que estamos en la dimensión social. Sin duda, lo que aquí está en juego está en la base misma del contrato social. Aquí, en efecto, hay que tener en cuenta estructuras elementales del parentesco, en las cuales el partenaire femenino, bajo una forma que no carece de latencia ni de retorno, es –Lévi-Strauss nos lo mostró– objeto de intercambio.

Este intercambio no es pan comido. Para decirlo todo, como objeto de intercambio la mujer es, si cabe decirlo, un pésimo negocio para quienes realizan la operación, ya que todo esto nos introduce en esa movilización real, si cabe decirlo, que se denomina la prestación del falo, el alquiler de sus servicios. Aquí nos situamos naturalmente en la perspectiva del utilitarismo social, lo cual, como ustedes saben, no deja de presentar ciertos inconvenientes. Precisamente de allí partí recién.

Desde el momento en que la mujer es incluida en esta dialéctica, a saber, como objeto socializado, ella padece algo muy inquietante como transformación. Es en verdad muy divertido ver de qué modo Freud, en la inocencia de su juventud, habla al respecto. Vean las páginas 186-187 del tomo I de su biografía hecha por Jones. En una carta a su propia

novia, le representa de qué sirve una mujer, *una buena mujer*. Lo hace a propósito de los temas emancipatorios de la mujer en Stuart Mill, en cuyo traductor Freud se convirtió en cierto momento, ustedes lo saben, a instancias de Gomperz. Esto vale muchísimo, si pensamos que él estaba en el paroxismo de su pasión.

Esa carta termina en torno al hecho de que una mujer debe quedarse en su sitio, y brindar todos los servicios que se esperan de ella –en la época en que él se volvía a menudo el mentor eventual de su mujer– y que no son para nada diferentes de los famosos *Kinder*, *Küche*, *Kirche*. Debo leerles este pasaje a partir del inglés, ya que jamás ha sido publicado en otra lengua:

> Mucho es lo que la ley y la costumbre pueden dar a la mujer, de lo que hasta ahora le ha sido negado, pero su posición, por cierto, seguirá siendo la misma de ahora: un ser adorado {*un adorable mueblecito, un adorno angelical*} en su juventud, y en sus años de madurez, una querida esposa.[2]

He aquí algo que no carece de todo interés para nosotros, pues nos muestra a la vez de qué experiencia partió Freud y el camino que tuvo que recorrer.

Frente a esta posición problemática, otra solución es posible para el sujeto. Y no por nada hemos entrado en la cuestión por el sesgo de la dialéctica social, ya que la otra solución, también lo sabemos por Freud, es la identificación. ¿La identificación con qué? La identificación con el padre.

¿Por qué la identificación con el padre? Ya lo indiqué: por cuanto el padre, de alguna manera, es percibido como aquel que logró superar realmente las dificultades del lazo conyugal, pues se supone que ha castrado realmente a la madre. Digo *se supone* porque, sin duda, sólo se lo supone.

Aquí se presenta la problemática del padre. Si hoy regreso a ella con cierta insistencia, tal vez se deba a lo que anoche se debatió, en nuestra reunión científica, sobre la función imaginaria del padre, de su *señorialidad*, en ciertas esferas de la cultura.

La figura del padre no deja de presentar toda clase de posibilidades de deslizamiento. En efecto, nótese que la solución aquí preparada, si

2. Carta del 5 de noviembre de 1883, en Ernest Jones, *Vida y obra de Sigmund Freud*, Buenos Aires, Lumen-Hormé, 1996, tomo I. [N. del T.]

cabe decirlo, a saber, la identificación con el padre, se desprende directamente del hecho de que el padre ya es un tipo, en el sentido propio del término. No cabe duda alguna de que ese tipo está sometido a variaciones temporales, pero ese hecho no nos perturba porque no podemos concebirlo más que en relación con una función imaginaria. Gracias a la identificación del sujeto con el ideal del padre, que niega la realidad de su relación con el padre, podemos tal vez decir que en promedio las noches de boda salen adelante y, a fin de cuentas, terminan bien –aunque tal estadística nunca haya sido efectuada de una manera estrictamente rigurosa.

Sea como fuere, para nosotros la identificación con el padre, que por cierto está ligada, no sólo a datos de hecho, sino también a datos imaginarios, no resuelve en nada la problemática del deseo –ni para nosotros ni para nuestros pacientes, por supuesto, y quizás en este punto nos confundimos.

La identificación con la imagen del padre no es más que un caso particular de lo que ahora debemos abordar como aquello que constituye la solución más general de la relación sujeto objeto, de la confrontación del sujeto tachado con la *a* del objeto, a saber, la introducción de la función imaginaria bajo su forma más general, es decir, la dimensión del narcisismo.

El narcisismo es lo que ofrece al sujeto el soporte, la solución, la vía de solución para el problema del deseo. El Eros humano está comprometido en cierta relación con cierta imagen que no es otra cosa que la del cuerpo propio. En ella se produce el intercambio, la inversión en la cual intentaré articular para ustedes la confrontación de $\$$ con *a* minúscula.

Dado que ya son las dos menos cuarto, y que hoy no pude llevar las cosas más lejos, en este punto retomaremos después de las vacaciones, el 7 de enero.

Tendremos al fin ocasión de precisar esta *a* minúscula en su esencia, en su función, en su naturaleza esencial.

Tal como ya lo esbocé por extenso en los seminarios precedentes, todo objeto humano está radicalmente marcado por una estructura narcisista, por la relación profunda con el Eros narcisista. En la estructura más general del fantasma, este objeto humano recibe normalmente lo más esencial de los *Ansätze* del sujeto, a saber, ni más ni menos, su afecto en presencia del deseo, ese temor, ese sentimiento de inminencia, en el cual yo recién les designaba lo que por esencia retiene al

sujeto al borde de su deseo. Toda la naturaleza del fantasma consiste en transferirlo al objeto.

Al retomar el estudio de algunos de los fantasmas cuya dialéctica hemos desarrollado hasta ahora, veremos que el afecto del sujeto en presencia de su deseo es transferido sobre su objeto en calidad de narcisista. Bastará con uno solo, el fantasma *Pegan a un niño* –fundamental por ser uno de los primeros descubiertos–, para hacer aparecer los rasgos más esenciales de esa transferencia.

A la inversa, ¿en qué se convierte el sujeto? ¿Cómo se estructura? ¿Por qué se estructura como yo y como Ideal del yo? Ustedes no podrán percibir esto en su necesidad estructural absolutamente rigurosa más que como aquello que constituye el retorno, el regreso, de la delegación de afecto que el sujeto envió a ese objeto, el *a*.

De esta *a* en verdad todavía no hemos hablado nunca, en el sentido de que aún no les mostré que necesariamente debe plantearse, no en calidad de *a*, sino en calidad de imagen de *a*, imagen del otro que, con el yo, son una sola y la misma cosa. Esta imagen está marcada por el índice de una I mayúscula, de un Ideal del yo, en la medida en que éste es el heredero de una relación primera del sujeto, no con su deseo, sino con el deseo de su madre. Este Ideal toma pues el lugar de lo que ha sido experimentado por el sujeto como el efecto de ser un niño deseado.

A continuación de este desarrollo necesario, la I va a inscribirse en cierta huella. Aquí se impone una transformación del algoritmo, que ya puedo inscribir en la pizarra a título de anuncio. La I se inscribe en cierta relación con el otro, *a*, en la medida en que es afectado por el sujeto mismo cuando éste es afectado por su deseo.

$$\frac{i(a)}{\$} \lozenge \frac{a}{I}$$

Fórmula del Ideal del yo

Lo veremos la próxima vez.

17 DE DICIEMBRE DE 1958

VII

LA MEDIACIÓN FÁLICA DEL DESEO

El síntoma en el nudo RIS
La interposición imaginaria del padre muerto
El privilegio significante del falo imaginario
El masoquismo primordial del sujeto
Amor y deseo en el hombre y en la mujer

Nuestra experiencia nos confronta con la necesidad de hacer una distinción esencial entre dos funciones. Hay en el sujeto algo que debemos denominar *deseo*. No obstante, la constitución de ese deseo, su manifestación, las contradicciones que en el curso de los tratamientos estallan entre el discurso del sujeto y su comportamiento, obligan a distinguir de aquél la función de la demanda.

Si hay algo que ponen en evidencia, no sólo los datos de origen –el discurso freudiano–, sino las contradicciones que estallaron a continuación, es el papel representado por la demanda y su carácter problemático.

En efecto, el desarrollo del análisis después de Freud dio cada vez más importancia y realce a lo que bajo diversas denominaciones converge, a fin de cuentas, en una noción general de la neurosis de dependencia. Allí convergen los deslizamientos en la teoría, así como los efectos en la práctica, de cierta concepción de la reducción que ha de obtenerse por medio de la terapéutica. Lo que queda oculto detrás de esa noción de neurosis de dependencia –velado por esa fórmula– es el hecho fundamental de la demanda, con sus efectos de impresión, de compresión, de opresión, sobre el sujeto.

Con respecto a esta función que nosotros revelamos como formadora en la génesis del sujeto, ¿adoptamos acaso la actitud correcta? –me refiero a la actitud que justifica la elucidación del síntoma y, junto con ésta, su levantamiento.

El síntoma no es el mero legado de esa suerte de sustracción, de suspensión, que se denomina frustración, no es apenas una suerte de deformación del sujeto, sea cual fuere el modo en que la concibamos, por efecto de algo que se dosificaría en función de cierta relación con lo real, ya que una frustración imaginaria –lo he dicho– siempre se relaciona con algo real. Entre lo que descubrimos efectivamente en el análisis como secuelas, continuaciones, efectos, de la frustración, incluso sus efectos duraderos –dado que ella se imprime–, y, por otra parte, el síntoma, hay otra cosa, de una dialéctica infinitamente más compleja, que se denomina *deseo.*

Ahora bien, lo que intenté demostrar es que el deseo no resulta de algunas impresiones dejadas por lo real, sino que sólo puede captarse, comprenderse, en el nudo más estrecho en que para el hombre se anudan entre sí lo real, lo imaginario, y su sentido simbólico. Por eso en el grafo la relación del deseo con el fantasma se inscribe en el campo intermedio que se sitúa entre las dos líneas estructurales de toda enunciación significante.

Si del deseo parte lo que constituye el síntoma, a saber, el fenómeno metafórico, es decir, la interferencia del significante reprimido en un significante patente, es un craso error no intentar situar, organizar, estructurar, el lugar de ese deseo.

Hemos comenzado a hacerlo este año, tomando un sueño sobre el cual ya me detuve extensamente.

1

Ese sueño singular, el de la aparición del padre muerto, resulta haber sido puesto de relieve por Freud en dos ocasiones. Tras haberle otorgado un lugar particular absolutamente útil en su artículo de 1911 sobre los dos principios del acontecer psíquico –el deseo y el principio de realidad–, de inmediato lo integró a la *Traumdeutung*.

Hemos intentado situar los elementos de ese sueño dentro de lo que cabe denominar el grafo de la inscripción del sujeto biológico elemental

–el sujeto de la necesidad– en los desfiladeros de la demanda. Ese grafo conlleva una cadena, una doble articulación, que responde a una distinción estructural. Les mostré cómo debíamos considerarla.

El asunto es que la demanda nunca es pura y simplemente demanda de algo, en la medida en que en el trasfondo de toda demanda precisa, de toda demanda de satisfacción, está, por la acción del lenguaje, la simbolización del Otro, el Otro como presencia y como ausencia, el Otro que puede ser el sujeto del don de amor. Lo que él da está más allá de todo lo que puede dar. Lo que da, lo da por su presencia y nada más que por su presencia. Lo que da es justamente esa nada, que es todo, de la determinación presencia-ausencia.

Hemos articulado ese sueño haciendo recaer de manera didáctica en esa duplicidad de los signos algo que nos permite captar, en la estructura del sueño, la relación establecida por esa producción fantasmática cuya estructura Freud intentó elucidar a lo largo de toda su vida, y en primer lugar, magistralmente, en la *Traumdeutung*.

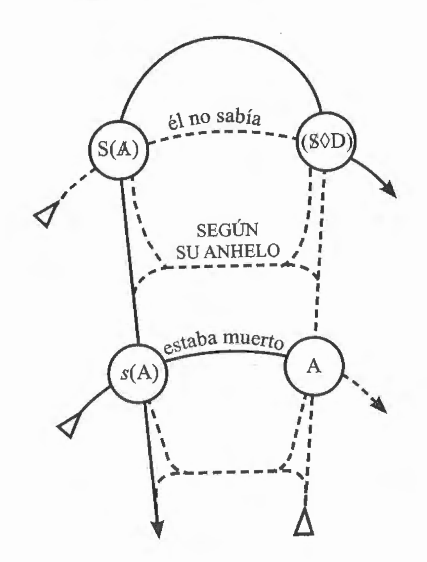
El hijo, en duelo por un padre al que sin duda alguna amó y por quien veló hasta el final de su agonía, lo hace resurgir en condiciones que el sueño articula con una simplicidad ejemplar. El padre aparece como era en vida, habla, y ante él el hijo está mudo, oprimido, atenazado, transido por el dolor –el dolor, dice, de pensar *que su padre estaba muerto y que no lo sabía*. Hay que completar, Freud nos lo dice, *que estaba muerto según su anhelo. ¿No sabía* qué? Que era *según su anhelo*.

Esto es lo esencial, entonces. Si intentamos avanzar más en la construcción de este sueño y considerar su estructura en mayor detalle, observamos que el sujeto se confronta con cierta imagen y que lo hace en ciertas condiciones muy particulares. Diría que entre esa imagen y lo que el sujeto asume en su sueño se establece una distribución, una repartición, que va a mostrarnos la esencia del fenómeno.

Ya habíamos intentado delimitarla –si me permiten–, articularla, repartiendo en la escala significante los temas significantes característicos de este sueño.

Él no lo sabía, que habíamos situado en la línea inferior, es en su esencia una referencia fundamentalmente subjetiva, ya que, como tal, no concierne a nada fáctico. Implica la dimensión profunda del sujeto, llega al fondo de su estructura, y sabemos que ésta es ambigua aquí. No sólo ese *él no lo sabía* no es atribuible a aquel a quien se lo atribuye de un modo paradójico, absurdo, contradictorio, que incluso resuena como

un sinsentido, ya que se trata de un muerto, sino que asimismo está presente en la estructura del sujeto, en la medida en que éste también participa de esa ignorancia, y esto es esencial.



Nueva repartición enunciado/enunciación

Además, ¿cómo se plantea el sujeto en la suspensión de la articulación onírica? Se asume como quien sabe lo que el otro no sabe. De ello resulta que la posición subjetiva del otro es aquí la de estar en desventaja, si cabe decirlo.

Que esté muerto es un enunciado que, por supuesto, no podría llegar al otro. Pero semejante expresión simbólica, *estar muerto*, esconde una paradoja, ya que hace que subsista aquel a quien apunta, lo mantiene en el ser, mientras que aquí no hay ser porque está muerto. No hay afirmación simbólica del estar muerto que no lo inmortalice. De eso se trata en este sueño.

De todos modos, la posición del estar en desventaja, esa minusvalía subjetiva, no apunta al hecho de que él esté muerto, sino a que él es quien no lo sabe. Es así como el sujeto se sitúa frente al otro. No sólo el otro no sabe que está muerto, sino que yo diría que en última instancia no hay que decírselo. Esa suerte de protección brindada al otro siempre se encuentra, más o menos, en la raíz de toda comunicación entre los seres, en la cual siempre se juega lo que uno puede o no puede hacer

saber al otro. He aquí un dato cuyas incidencias ustedes deben sopesar cada vez que tienen que vérselas con el discurso analítico.

Anoche se hablaba de quienes no pueden decir, quienes se topan con obstáculos para expresarse. En sentido estricto, se trataba de la resistencia del discurso. Es esencial evocar esta dimensión para comparar este sueño con otro sueño tomado de la última página del *Journal d'exil* de Trotsky, poco después del final de su estadía en Francia, creo.

Ese sueño es singularmente conmovedor. Surge en el momento en que, quizá por primera vez, Trotsky comienza a sentir las primeras campanadas de no sé qué aflojamiento de la potencia vital que era en él tan inagotable, y ve aparecer en un sueño a su camarada Lenin. Éste le da a entender que quizás esta vez haya en él, en Trotsky, algo que no se mantiene en el nivel que su viejo camarada le conoció siempre. Pero ante este viejo camarada, surgido de una manera tan significativa en un momento crítico de su propia evolución vital, Trotsky piensa, de un modo que toma su valor de esa ambigüedad que siempre hay en el diálogo, en cuidarlo. Y queriendo evocar un recuerdo que se relaciona precisamente con el momento en que Lenin aflojó en su esfuerzo, Trotsky le dice, para referirse al momento en que murió, *cuando tú estabas muy, muy enfermo…*, como si cualquier formulación precisa de lo que estaba en juego fuese, por su mero aliento, a disipar la sombra ante la cual en su sueño, en ese mismo giro de su existencia, se mantiene Trotsky.

Pues bien, si en la repartición entre las dos formas enfrentadas del sueño del padre muerto, la ignorancia es imputada al otro, ¿cómo dejar de ver que, a la inversa, también está la ignorancia del propio sujeto, quien no sabe, no sólo cuál es la significación de su sueño –a saber, todo lo que subyace al mismo y que Freud evoca, o sea, su historia inconsciente, los antiguos anhelos de muerte contra el padre–, sino, más aún, cuál es la naturaleza del dolor en el cual él, el sujeto, participa entonces? Buscando su origen, hemos reconocido que era el dolor que él había experimentado, entrevisto, al participar en los postreros momentos del padre. Pero es también el dolor de la existencia como tal, en ese límite en el cual la existencia subsiste en un estado en que ya nada se aprehende de ella más que su carácter inextinguible y el dolor fundamental que la acompaña cuanto todo deseo la abandona, cuando todo deseo se ha desvanecido de esa existencia.

El sujeto asume precisamente ese dolor, pero además lo motiva de manera absurda, ya que lo motiva sólo en la ignorancia del otro. A fin de

cuentas, si la miramos con mayor detalle, esa ignorancia es motivo de su dolor tanto como lo es, del afecto que surge en una crisis histérica, el contexto donde aquél en apariencia se organiza pero al cual es de hecho extrapolado.

El sujeto, al tomar sobre sí este dolor, cierra los ojos a lo que tuvo lugar en su proximidad inmediata, al hecho de que la agonía y la desaparición de su padre son cosas que a él mismo lo amenazan. Las vivió, y en la actualidad se separa de ellas por medio de esta imagen reevocada. Tal imagen lo separa de esa suerte de abismo o de vértigo que se abre para él cada vez que se ve confrontado con el último término de su existencia, y vuelve a unirlo a lo que tranquiliza al hombre, a saber, el deseo. Lo que necesita interponer entre él y la existencia insostenible es en este caso un deseo.

No convoca a cualquier soporte de su deseo, a cualquier deseo, sino al más próximo y al más urgente, al mejor, a aquel que por mucho tiempo lo ha dominado, a aquel a quien ahora ha abatido y a quien ahora necesita hacer revivir imaginariamente durante cierto tiempo.

En la cuestión de poder que está en el fondo de su rivalidad con el padre, a fin de cuentas él gana. Y si triunfa, se debe al hecho de que el otro no sabe, mientras que él sí sabe. Aquí está la delgada pasarela gracias a la cual el sujeto no se siente directamente absorbido, engullido, por la pura y simple brecha y por la confrontación directa con la angustia de la muerte que para él se abren.

Para decirlo con un lenguaje menos sutil, sabemos que la muerte del padre siempre es sentida por el sujeto como la desaparición de esa suerte de escudo, de esa interposición, sustitución, que el padre es con respecto al amo absoluto, es decir, la muerte.

Comenzamos entonces a ver bosquejarse una suerte de prefiguración, ¿de qué? De la fórmula que intento presentarles como la del soporte del deseo, la fórmula fundamental de la relación intrasubjetiva esencial en la que, como tal, todo deseo debe inscribirse: ($\$\Diamond a$).

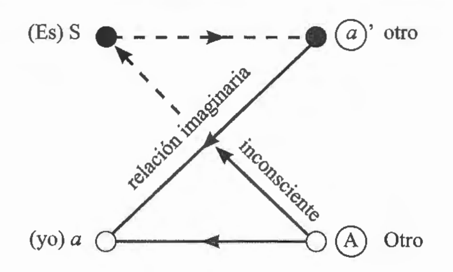
2

Bajo esta forma, la más simple, la fórmula ($\$\Diamond a$) expresa la misma relación que aquella que, en ese esquema cuadrilátero que ustedes ya

conocen llamado esquema L, viene a interponerse en el discurso parcialmente inconsciente que viene del gran Otro para ir hacia el sujeto.

La tensión imaginaria *a'-a* entre el yo y el otro –que podemos denominar, dentro de ciertas relaciones, la tensión entre *a* minúscula e imagen de *a*– estructura de manera general la relación del sujeto con el objeto, mientras que la fórmula ($\$\Diamond a$) expresa en particular esa ausencia del sujeto que es característica de la incidencia del deseo en la relación del sujeto con las funciones imaginarias.

En efecto, el deseo, como tal, plantea al hombre, y con respecto a todo objeto posible, la cuestión de su elisión subjetiva, $\$$.



El esquema L

En la medida en que se inscribe en la dimensión de la palabra como demandante, el sujeto se acerca al objeto más elaborado, al más evolucionado, ese que, más o menos astutamente, la concepción analítica nos presenta como lo que constituye el objeto de la oblatividad. Esta noción es difícil de entender, a menudo lo he subrayado. También nosotros intentamos confrontarnos con lo que en ella está en juego, y formularlo de manera más rigurosa.

En la medida en que, como deseo, es decir, en la plenitud de un destino humano como lo es el de un sujeto hablante, se acerca a este objeto, el sujeto se ve atrapado en una suerte de atolladero. No podría alcanzar este objeto como objeto sin verse, como sujeto de la palabra, borrado en esa elisión que lo deja en la noche del trauma, en aquello que en sentido estricto está más allá de la angustia misma. O, si no, resulta tener que tomar el lugar del objeto, sustituirlo, subsumirse bajo cierto significante.

¿Cuál? Por ahora lo articulo pura y simplemente, no lo justifico; todo nuestro desarrollo lo justificará: es el falo. Toda la experiencia analítica está aquí para atestiguarlo. De ello parte el hecho de que, en toda asunción de la posición madura, la posición que denominamos genital, se produce algo que tiene su incidencia en el nivel imaginario: se llama *castración*.

Sólo desde esta perspectiva puede comprenderse esa problemática de la fase fálica, que ha suscitado –hasta el infinito, por cierto– preguntas y contradicciones de las cuales los analistas no pudieron salir. El diálogo Freud-Jones acerca de este tema es, diré, singularmente patético. Basta ver el atolladero en que Jones se mete cuando se subleva contra la concepción, demasiado simple para su gusto, que Freud se forja de la función fálica como aquello que constituye el término unívoco en torno al cual gira todo el desarrollo concreto, histórico, de la sexualidad en el hombre y en la mujer. Jones pone entonces de relieve lo que él denomina las funciones de defensa ligadas a la imagen del falo.

Uno y otro, a fin de cuentas, dicen lo mismo, pero lo abordan desde puntos de vista diferentes. Si indudablemente no pueden coincidir, se debe a que no disponen de esa noción central según la cual el falo, en esta ocasión, ha de concebirse como sustraído de la comunidad imaginaria, como aislado frente a la diversidad, la multiplicidad, de todas las otras imágenes que vienen a asumir las funciones corporales. Su función propia es privilegiada, lo convierte en el significante del sujeto.

Arrojemos aún más luz sobre este punto distinguiendo los planos del pedido y del anhelo.

El plano del pedido es primero, inmediato, manifiesto, espontáneo. En el pedido *¡Socorro!*, o *¡Pan!*, que a fin de cuentas es un grito, por un momento el sujeto es idéntico, de la manera más integral, a su necesidad. No obstante, de todos modos debe articularse en el nivel requisitivo de la demanda. Lo será en la experiencia entre el niño y la madre, y en todo lo que la sustituye, a saber, el conjunto de la sociedad que habla su propia lengua.

En cambio, la articulación del plano anhelante está en el segundo nivel. Ésa es la dimensión en la cual el sujeto, en el curso de su vida, ha de orientarse, es decir, hallar lo que se le ha escapado por estar fuera y más allá de todo lo que filtra la horma del lenguaje. A medida que se desarrolla, ese filtrado rechaza, reprime cada vez más, lo que al principio tendía a expresarse de la necesidad del sujeto. Y eso mismo es lo que hacemos en el análisis, a saber, intentar pasar más allá de lo que precisamente fue filtrado, modelado, transformado, por la palabra del sujeto.

Cabe decir que todo lo que debe articularse en el nivel requisitivo reside en el Otro, aquí en A, como un código predeterminado que preexiste, ¡y cuánto!, a la experiencia del sujeto, y que se ofrece al juego del lenguaje, a la primera batería significante que el sujeto experimenta en la medida en que aprende a hablar.

¿Qué hacemos en el análisis, con qué nos topamos, qué reconocemos cuando decimos que el sujeto está en el estadio oral, en el estadio anal, etcétera? Primero tenemos que expresarlo de una forma madura, lo cual supone no olvidar el elemento completo, a saber, que siempre se trata del sujeto en cuanto que marcado por la palabra y en cierta relación con su demanda. Después hay que observar que una interpretación en la cual hacemos sentir al sujeto la estructuración de su demanda no consiste apenas en hacerle reconocer el carácter oral, anal, u otro, de la demanda en cuestión, sino literalmente en confrontarlo con ese carácter. Lo que interpretamos no es tan sólo un carácter inmanente a la demanda del sujeto, confrontamos a éste con la estructura de su demanda como tal.

Precisamente en este punto debe bascular, oscilar, vacilar, la acentuación de nuestra interpretación. Si sabemos acentuarla de cierta manera, enseñamos al sujeto a reconocer en el nivel superior –que es el nivel anhelante, el nivel de lo que él anhela, el nivel de sus anhelos en la medida en que son inconscientes– los soportes significantes escondidos, inconscientes, en su demanda. En ese registro debe sostenerse íntegramente la interpretación. En suma, no hacemos otra cosa que enseñar al sujeto, si cabe decirlo, a hablar, a reconocerse como sujeto en lo que corresponde a la D, sin empero darle las respuestas.

En cambio, revelar al sujeto ese vocabulario inconsciente sin confrontarlo con su demanda equivale a producir el colapso de la función del sujeto como tal, equivale a solicitarle que se borre y desaparezca. Es lo que ocurre en una técnica en la que el análisis del inconsciente se reduce al aprendizaje de un vocabulario. Lo que desaparece, lo que huye, lo que se ve cada vez más reducido, es la exigencia del sujeto de manifestarse –más allá de todo esto– en su ser. Al reconducirlo sin cesar al nivel de la demanda, lo que en cierta técnica se denomina *analizar las resistencias*, se termina nada menos que por reducir pura y simplemente lo que es su deseo.

Es simple y fácil ver que los dos niveles del grafo contienen el vector de una respuesta retroactiva. En la relación del sujeto con el Otro, ese vector da la vuelta atrás sobre el sujeto para confirmarlo en el sentido de la demanda y, llegado el caso, para identificarlo con su propia demanda. De igual modo, en el nivel donde el sujeto busca reconocerse en lo que él es más allá de esta demanda, hay un lugar para la respuesta esquematizado por la sigla S(A̸), que es el significante de A tachado. Es el recordatorio de que el Otro también está marcado por el significante, de que él también es, en cierto modo, abolido en el discurso.

Esto no tiene otra función que la de indicar un punto teórico del cual veremos qué forma debe tomar. Digamos apenas que esta forma es en esencia el reconocimiento de lo que tiene de castrado todo lo que, del ser vivo, intenta aproximarse al ser vivo, cuando ese ser vivo es evocado por el lenguaje. Por supuesto, ése no es el nivel en que podemos de entrada dar la respuesta, pero debemos apuntar a él, respetarlo y explorarlo.

Para hacerlo, podemos utilizar lo que el sujeto ya expresa más allá del lugar de la respuesta, a saber, la situación imaginaria en que él mismo se coloca, se mantiene, se suspende, en una posición que en ciertos aspectos participa con seguridad de los artificios de la defensa. Eso es lo que constituye la ambigüedad de tantas manifestaciones del deseo; por ejemplo, del deseo perverso. Aquí está el punto esencial donde el ser del sujeto intenta expresarse y afirmarse.

Considerarlo es tanto más importante cuanto que precisamente allí, en ese lugar mismo, se espera que se produzca lo que con tanta facilidad denominamos la maduración genital, y también que aparezca el objeto acabado. Después habrá que constatar que todo lo que constituye las relaciones entre el hombre y la mujer, como bíblicamente se expresa el señor Jones en algún lugar, sigue estando marcado por las dificultades estructurales que dependen del hecho de que el hombre es un sujeto hablante –que son las que expresa la relación del $\$$ con el *a*. ¿Por qué tales dificultades?

Hasta cierto momento del desarrollo, el vocabulario y el código de la demanda pueden pasar por cierto número de relaciones que conllevan un objeto amovible, a saber, para limitarnos a estos dos, el alimento en la relación oral y el excremento en la relación anal. No obstante, cuando está en juego la relación genital, es muy evidente que sólo por una especie de imitación, de prolongación de la fragmentación significante del sujeto en la relación de demanda, algo puede presentársenos –y se nos presenta, en efecto, pero a título mórbido, a título de todas sus incidencias sintomáticas–, a saber, el falo. Y por una muy simple y buena razón: que el falo no es un objeto amovible, y sólo se convierte en tal mediante su elevación al rango de significante.

Lo que está en juego en una maduración genital completa se basa en que todo lo que en el sujeto se presenta como acabamiento de su deseo es, para decirlo con claridad, algo que no puede demandarse. La esencia de la neurosis, de aquello que afrontamos con esta estructura, consiste muy precisamente en que lo que no puede demandarse en ese terreno, es decir, lo que es del orden del deseo, se inscribe, se formula, en el registro de la demanda. Este fenómeno neurótico se presenta de manera más o menos esporádica en la evolución de todos los sujetos que participan de la estructura de la neurosis.

En el curso de una relectura que hace poco tiempo hice del señor Jones, retomé todo lo que escribió acerca de la fase fálica. En todo momento resulta muy sobrecogedor lo que aporta de su experiencia más fina, más directa.

> Podría relatar casos de una cantidad de pacientes varones cuyo *failure* {*su falta en este caso, su tropiezo*} en alcanzar su virilidad –en relación con hombres o mujeres– debía ser estrictamente correlacionado con su actitud de necesitar primero adquirir algo de las mujeres, algo que por supuesto nunca podrían realmente adquirir.[1]

¿Por qué?, dice Jones, y cuando él dice *¿por qué?* en su artículo y en su contexto, se trata de un verdadero *¿por qué*? Él no sabe por qué, pero indica una suerte de punto de horizonte, una abertura, una perspectiva, un punto en el cual pierde la brújula.

> ¿Por qué un acceso imperfecto al pezón debería dar al muchacho la impresión de una imperfecta posesión de su propio pene? Estoy verdaderamente convencido de que ambas cosas están íntimamente relacionadas, aunque la conexión lógica entre ellas no es, por cierto, obvia {*en todo caso, no es obvia para él*}.

La fenomenología más manifiesta descubre a cada instante las precondiciones necesarias para que un sujeto alcance la acción plena de su deseo. Podemos reconstruir sus detalles hasta dar con lo que denominaré los desarrollos laberínticos por donde él se desliza. Allí se marca lo que constituye un hecho esencial, a saber, la posición que ha tomado en la relación estructural entre deseo y demanda.

Así, se dice por ejemplo que la conservación de la posición incestuosa en el inconsciente tiene consecuencias diversamente devastadoras sobre las manifestaciones y el cumplimiento del deseo del sujeto. Si esta proposición tiene algún sentido, lo tiene sólo en la medida en que esa posición llamada incestuosa, que estaría conservada en algún

1. Traducción directa del inglés, "The Phallic Phase", en *Int. J. of Psycho-Analysis*, XIV (1933), p. 10. [N. del T.]

lugar del inconsciente, es justamente una posición de la demanda. Cuando el señor Jones dice que en cierto momento el sujeto ha de elegir entre su objeto incestuoso y su sexo, y que si quiere conservar uno, debe renunciar al otro, diré que las cosas entre las cuales debe elegir en ese momento inicial son su demanda y su deseo.

Luego de estas indicaciones generales, ahora vamos a adentrarnos en un desarrollo que está destinado a mostrarles la implicación efectiva de la estructuración del deseo en el nivel de lo imaginario, y su común medida con los elementos imaginarios que van a ser modificados e introducidos en el juego necesario de la partida significante, en la medida en que ese juego es comandado por la doble estructura de lo anhelante y de lo requisitivo.

3

Sea un fantasma, el más banal, el más común, aquel al que Freud otorgó una atención especial: el fantasma *Pegan a un niño*.

Retomemos su examen bajo la perspectiva a la que nos aproximamos, a fin de captar por qué el fantasma es el soporte necesario del deseo.

La *Schlagphantasie*, el fantasma del cual Freud nos habla, fue algo que en su momento él halló en cierto número de sujetos, en su mayoría mujeres. En la medida en que la primera fase del fantasma logra ser reevocada en los fantasmas o en los recuerdos del sujeto, la frase siguiente, nos dice Freud, la restituye: *Der Vater schlägt das Kind.* Y Freud subraya que en ese caso el niño golpeado está, respecto del sujeto, en la posición que expresa la frase completada: *El padre pega al niño que yo odio.*

Henos aquí, entonces, llevados por Freud desde el punto inicial hasta el corazón mismo del ser, donde se sitúa la más intensa cualidad del amor y del odio. En efecto, aquí se representa al otro niño como sometido –por la violencia, por el capricho, del padre– al máximo de la degradación, de la desvalorización simbólica, como absolutamente frustrado, privado, de amor. El odio apunta a él en su ser, apunta en él a lo que se demanda más allá de toda demanda, a saber, al amor. La denominada afrenta narcisista que se hace al sujeto odiado es aquí total.

El carácter de degradación subjetiva que el niño liga a su encuentro con el primer castigo corporal deja huellas diversas según las modalidades de su repetición. En la época en que vivimos, ahorramos a los niños, en gran medida, tales cosas. No obstante, todo el mundo puede constatar que, si un niño que nunca fue golpeado llega a ser alguna vez, tardíamente, objeto de algunas sevicias, por más justificadas que estén, esa experiencia tiene para él, al menos en ese instante, consecuencias postradoras que no podríamos imaginar con antelación.

Sea como fuere, si podemos admitir que la experiencia primitiva es tal como Freud nos la presenta, "entre esta primera fase y la siguiente se consuman grandes trasmudaciones". Freud nos expresa la segunda fase así:

> La persona que pega sigue siendo la misma, el padre, pero el niño azotado ha devenido otro; por lo regular es el niño fantaseador mismo, la fantasía se ha teñido de placer en alto grado y se ha llenado con un contenido sustantivo cuya derivación nos ocupará más adelante. Entonces, su texto es ahora: "*Yo soy azotado por el padre*".
> {*Sin embargo, Freud agrega:*} Esta segunda fase es, de todas, la más importante y grávida en consecuencias; pero en cierto sentido puede decirse de ella que nunca ha tenido una existencia real. En ningún caso es recordada, nunca ha llegado a devenir consciente. Se trata de una construcción del análisis, mas no por ello es menos necesaria.

Creo que no sopesamos lo suficiente las consecuencias de semejante afirmación en Freud. A fin de cuentas, nunca damos con esa fase, que es la más significativa. No obstante, dado que desemboca en una tercera fase, debemos considerarla como necesaria.

Ahora bien, la fórmula de esa segunda fase nos interesa en grado sumo. No es otra cosa, en efecto, que la fórmula del masoquismo primordial. Éste interviene precisamente en el momento en que el sujeto, en su búsqueda, roza su realización de sujeto en la dialéctica significante.

Freud dice, con justa razón, que algo esencial ha ocurrido entre la primera y la segunda frase: el sujeto ha visto al otro ser derribado de su dignidad de sujeto erigido, de pequeño rival. La apertura que se derivó de ello le hace percibir que en esa posibilidad misma de anulación subjetiva reside todo su ser propio en cuanto que ser existente. Al rozar esa abolición, él mide la dimensión en la cual subsiste como un ser capaz de anhelar, un ser que puede plantear un anhelo.

De todos modos, hay que ir a buscar la fenomenología del masoquismo en la literatura masoquista, nos guste o no nos guste, sea pornográfica o no. Ya sea que tomemos una novela célebre o una novela reciente publicada por una editorial semiclandestina, ¿cuál es, a fin de

cuentas, la esencia del fantasma masoquista? Es la representación, por parte del sujeto, de una serie de experiencias imaginadas que siguen una inclinación cuya vertiente, cuya ribera, cuyo límite, radica por esencia en que él es pura y simplemente tratado como una cosa, como algo que en última instancia se comercia, se vende, se maltrata, se anula en toda especie de posibilidad anhelante de captarse como autónomo. Se lo trata como a un perro, diremos, y no cualquier perro: uno al que se maltrata –precisamente, como a un perro ya maltratado.

Ello constituye pues la punta, el eje, de esa segunda fase que no podemos más que suponer. Es también la base de transformación a partir de la cual el sujeto va a intentar entrar en la última fase a fin de hallar en ella el punto de oscilación, el punto de equilibrio de su posición, a saber, el $\not{S}$, ya que, una vez ingresado en la dialéctica de la palabra, si ingresa en ella, en algún lado él debe formularse como sujeto.

Sin embargo, a fin de cuentas el sujeto neurótico es como Picasso. Cierto día, éste se expresó a través de la siguiente fórmula, por cierto suprema: *Yo no busco, encuentro*. A decir verdad, hay cierto tipo de gente que busca, y están quienes encuentran. Créanme, el neurótico –o sea, todo lo espontáneo que la presión de la palabra sobre el hombre produce en el sujeto– encuentra.

Al respecto, les haré notar que *trouver* [encontrar] viene del término latino *tropus*. Éste se refiere muy expresamente a aquello de lo que hablo sin cesar: las llamadas figuras retóricas. Es curioso que en las lenguas romances el término que designa el hecho de encontrar esté tomado del lenguaje de la retórica, al contrario de las lenguas germánicas, en las cuales otra es la raíz que sirve a tal fin.

Detengámonos un instante en ese tercer momento, en el cual, entonces, el sujeto ha encontrado su punto de equilibrio. Lo localizamos de inmediato, y tal vez valga la pena que nos detengamos en él. ¿Qué vemos de entrada en el fantasma *Pegan a un niño*?

¿Quién pega? Es *Se* [*On*].[2] Cuando Freud insiste, le pregunta al sujeto *¿Pero quién pega? ¿Es tal o cual?*, y no hay nada que hacerle: éste permanece evasivo. Sólo después de cierta elaboración interpretativa podrá el sujeto encontrar cierta figura o imagen paterna en su fantasma, en la medida en que éste sirve de soporte a su deseo en la realización

2. La expresión francesa de la frase fantasmática, *On bat un enfant*, puede traducirse como *Se pega a un niño*. [N. del T.]

masturbatoria. Pero, en el comienzo, el sujeto de la frase está perfectamente neutralizado, es *Se*.

En cuanto a lo que es tan golpeado, no resulta menos difícil de captar. Es múltiple: muchos niños, varones cuando se trata de la muchacha. Pero no hay forzosamente una relación entre el sexo del niño que fantasea y el sexo de la imagen fantaseada.

Las mayores variaciones, las mayores incertidumbres, reinan también sobre la posición del niño cuyo fantasma es éste. Bien sabemos que, por algún lado, sea *a* o *a'*, *i*(*a*) o *a*, el niño hasta cierto punto participa en ese fantasma, ya que es él quien lo produce. Pero en fin, el niño no se sitúa en ningún lugar de una manera precisa, inequívoca; su posición es indefinidamente oscilante.

Me gustaría ahora subrayar algo que está muy próximo a lo que recién denominé la repartición entre los elementos intrasubjetivos del sueño. ¿Dónde se acentúa el afecto? En el sueño del padre muerto, ese afecto es el dolor y recae sobre el sujeto soñante. De igual modo, en el fantasma *Pegan a un niño*, que es indiscutiblemente un fantasma sádico –como por lo demás en casi todos los fantasmas sádicos que pueden observarse, tomados en su mayor extensión–, el afecto recae sobre la imagen fantaseada del partenaire, no tanto en la medida en que es golpeado, sino en la medida en que va a serlo o que no sabe cómo va a serlo.

Volveré sobre este elemento extraordinario a propósito de la fenomenología de la angustia. Pero ya les señalo una distinción de matices que está en el texto de Freud y que naturalmente nadie tomó en la menor consideración a propósito de la angustia. No hay que confundir la pérdida pura y simple del sujeto en la noche de la indeterminación subjetiva, y algo que es muy diferente, la alarma, la tensión, del sujeto ante el peligro.

En *Inhibición, síntoma y angustia*, Freud introduce una distinción fenomenológica más sorprendente aún, tan sutil que no es fácil de traducir al francés [ni al castellano]. Es la diferencia entre *abwarten*, que intentaré traducir por *padecer, no haber nada que hacerle, aguantar*, y *erwarten*, que es *prever, estar preparado para*.[3] Dentro de este registro, de esta gama, se sitúa en el fantasma sádico el afecto acentuado, y ligado al otro, al partenaire, a quien está enfrente, *a* minúscula.

3. La versión castellana traduce *aguardar* y *estar esperando*, respectivamente. [N. del T.]

A fin de cuentas, ¿dónde está ese sujeto, que en esta ocasión es justamente presa de algo que le falta para saber dónde está? Sería fácil decir que está entre ambos. Iré más lejos: en verdad, está tan entre ambos, que ilustra de una manera ejemplar el papel del instrumento empleado para golpear. El sujeto es aquí idéntico al instrumento.

El instrumento, en efecto, interviene con gran frecuencia como el personaje esencial en la estructura imaginaria del deseo cuya articulación intentamos formular aquí. Siempre nos percatamos de ello para nuestro asombro, y siempre tenemos las mejores razones para que nos sorprenda, salvo que no queramos verlo. Lo más paradójico, lo más instructivo para nosotros, es que en suma bajo ese significante, aquí revelado en su naturaleza de significante, el sujeto va a abolirse en la medida en que él se capta en su ser esencial, si es verdad que podemos decir, con Spinoza, que ese ser esencial es su deseo.

A esa misma encrucijada somos reconducidos, en efecto, cada vez que se nos plantea la problemática sexual. Ésta gira en torno a la fase fálica en la mujer, de la cual partimos dos años atrás y a la cual Jones siempre regresa para volver a partir de ella, para discutirla, para elaborarla, verdaderamente, ya que el texto de Jones sobre este tema tiene el valor de una elaboración analítica.

El punto central es la relación entre el odio a la madre y el deseo del falo. Freud la toma como origen de la exigencia fálica que interviene a la salida del Edipo en el muchacho, a la entrada del Edipo para la mujer. Esa exigencia tiene un carácter sin duda fundamental, genético.

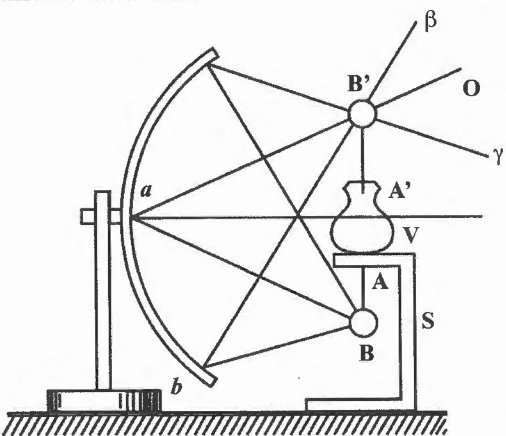
El punto de conexión *odio a la madre - deseo del falo* es el sentido propio del *Penisneid.* Ahora bien, Jones subraya a justo título las ambigüedades con que nos topamos cada vez que nos servimos de este término. Si el deseo de tener un pene se inscribe en una rivalidad para con algún otro, se presenta bajo un aspecto ambiguo que nos muestra bien que de todos modos hay que buscar su sentido más allá. *Deseo del falo* quiere decir *deseo mediatizado por el falo.* En la mediatización del deseo, el falo mediatizador representa un papel esencial.

Esto nos lleva a formular el problema en términos que ya preparan lo que luego habremos de desarrollar en nuestro análisis de la construcción del fantasma. La cuestión es saber cómo situar el lugar del significante falo en la experiencia imaginaria. Ésta, lo sabemos, está profundamente estructurada por las formas narcisistas que reglan las relaciones del sujeto con su semejante, es decir, las del sujeto hablante, $\$$, con *a* minúscula, ese otro que el sujeto lleva en sí mismo.

Hoy hemos identificado el falo con el *a*. Esto quiere decir que el otro imaginario es lo que el sujeto tiene en sí mismo como *pulsión* entre comillas, ya que es la pulsión no elaborada aún, la pulsión antes de ser capturada en la dialéctica significante, la pulsión en su carácter primitivo, en el cual representa cierta manifestación de la necesidad en el sujeto. No obstante, si el sujeto debe situar sus necesidades en la imagen del otro por medio de la reflexión especular, en el horizonte está lo que al comienzo denominé la primera identificación con el Otro en el sentido radical, es decir, la identificación con las insignias del Otro. En otros términos, el significante I mayúscula sobre la *a* minúscula.

$$\frac{I}{a}$$

Presentaré un esquema que reconocerán quienes acompañaron el primer año de mi seminario, en el cual hablamos del narcisismo. Es el esquema del espejo parabólico gracias al cual podemos hacer aparecer sobre una plataforma, en un florero, la imagen de una flor escondida, iluminada en forma oblicua o desde la plataforma, y que, gracias a la propiedad de los rayos incidentes, se proyecta, se perfila, como imagen real. Esto quiere decir que por un instante produce la ilusión de que esa flor está precisamente en el florero.

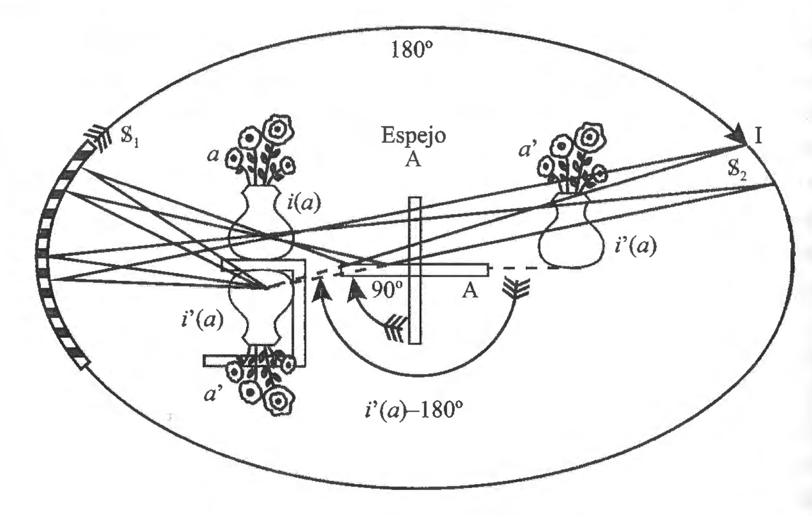


La ilusión del ramillete invertido

Para recibir esa imagen en el espacio, hay que tener aquí una pequeña pantalla. Puede parecer misterioso, pero no hay nada de eso. En efec-

to, la ilusión, es decir, el hecho de ver erigirse en el aire esa imagen real, no se capta más que en cierto campo del espacio que está precisamente determinado por el diámetro del espejo esférico medido a partir del centro de ese espejo. De ello resulta que, si el espejo es estrecho, para ver la imagen habrá que situarse en un campo en el cual los rayos reflejados vuelven a cruzar su centro, lo cual supone cierta apertura de la zona espacial.

La astucia de mi pequeña explicación era antaño la siguiente. Si alguien quiere ver producirse esa imagen fantasmática en cierto lugar del espacio –en el interior del jarrón o un poco al lado, poco importa– donde ya hay un objeto real, y si ese observador se encuentra en $\$_1$, podrá inclinar el espejo plano a fin de ir a ocupar la posición simétrica y virtual $\$_2$, que está en el interior del cono de visibilidad de la imagen, y verá en el espejo plano la imagen de la flor, en el punto simétrico.



Basculación del espejo plano

En otros términos, el rayo luminoso que se refleja hacia el observador es estrictamente simétrico de lo que ocurre del otro lado en la medida en que ese observador ocupó virtualmente el lugar desde donde verá en el espejo plano el florero –podemos contar con ello porque está ahí– y además la imagen real, que se produce en un lugar donde él no puede verla directo.

Este aparato óptico es entonces apto para representarnos la relación, el juego, entre los elementos imaginarios y los elementos de identifica-

ción simbólica del sujeto. No creo que el modo en que lo hace no sea acorde con la tradición. Freud da en algún lugar de su *Traumdeutung* el esquema de lentes sucesivas en las cuales se refracta el pasaje progresivo del inconsciente al preconsciente. Él buscaba entonces referencias análogas –en la óptica, dice precisamente.

Esto no es más que una metáfora que nos representa la vía especular por la cual el sujeto intenta en el fantasma alcanzar su lugar en lo simbólico. Por consiguiente, el $ no es lo mismo que un ojo. El espejo plano que le sirve para alcanzar su lugar en lo simbólico representa aquí la A mayúscula. No es más que un espejo simbólico; no se trata del espejo ante el cual se agita el niñito. De hecho, se trata de cierta reflexión realizada con ayuda de palabras en el curso del primer aprendizaje del lenguaje, y gracias a la cual el sujeto aprende a acomodar a distancia adecuada las insignias con las que se identifica.

Esas insignias simbólicas corresponden a lo que, del otro lado, son las primeras identificaciones imaginarias del yo. En el nivel imaginario, entonces, ya encontramos algo preformado, abierto a la fragmentación simbólica, pero que sólo entra en el juego de la fragmentación en la medida en que lo simbólico existe y le abre su campo. En el interior de ese campo va a producirse, por la acción de lo simbólico, una transformación de la relación imaginaria que –ya lo indiqué– hará que en la relación erótica con el otro, por más acabada o lograda que la supongamos, siempre haya un punto de reducción que ustedes pueden captar como extrapolaciones de la relación [*épure*] erótica entre los sujetos.

¿Cuál es la transformación que sufre la relación primera, radicalmente especular, de *a* con *a'* o *i*(*a*), que regla las relaciones del sujeto con el otro? El conjunto imaginario de los elementos fragmentarios del cuerpo debe distribuirse sobre la marioneta con la cual tenemos que vérnoslas en lo simbólico, en la medida en que somos la marioneta y en que nuestro partenaire también lo es. Pero a esa marioneta le falta algo: el falo.

El falo opera en otro lugar, en la función significante. Ante el otro, el sujeto se identifica con el falo pero él mismo se fragmenta cuando está en presencia del falo. Para poner los puntos sobre las íes, les ruego detenerse en lo que se produce en la relación, por amorosa que sea, entre un hombre y una mujer.

En el hombre, el deseo se encuentra en el exterior de la relación amorosa. La forma acabada de esa relación supone en efecto que el sujeto dé lo que no tiene, lo cual es la definición misma del amor. En

cambio, la forma ideal del deseo, si me permiten, se realiza en él cuando se topa con el complemento de su ser en la mujer, en la medida en que ella simboliza el falo.

En el amor, el hombre está verdaderamente alienado al objeto de su deseo, al falo. Pero en el acto erótico, ese mismo falo reduce a la mujer a ser un objeto imaginario. Debido a eso, en el seno mismo de la relación amorosa más profunda, más íntima, se mantiene la duplicidad del objeto en el hombre. Muy a menudo he insistido en ello cuando criticaba la famosa relación genital.

Por el otro lado, la relación de la mujer con el hombre, que todo el mundo se complace en creer que es mucho más monogámica, no deja de presentar la misma ambigüedad, salvo por el hecho de que la mujer encuentra en el hombre el falo real. Ella está entonces en situación favorable para obtener efectivamente en la pareja una relación de goce que satisfaga su deseo.

Pero justo en la medida en que la satisfacción del deseo se produce en el plano real, el amor de la mujer, no su deseo, recae en un ser que está más allá del encuentro del deseo, a saber, el hombre en cuanto que está privado del falo, el hombre que, completo por naturaleza, por ser hablante está castrado.

7 DE ENERO DE 1959

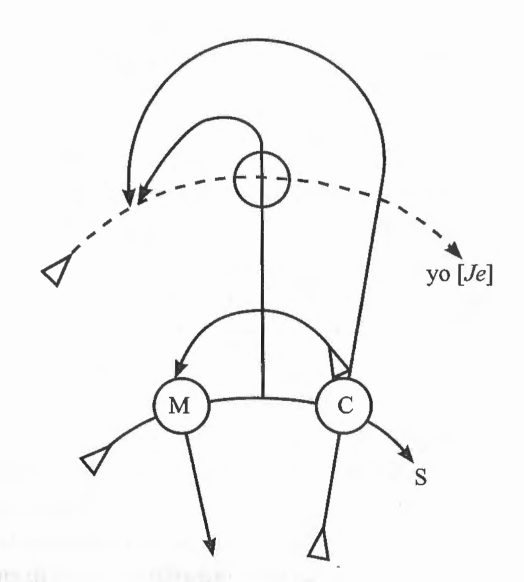
SOBRE UN SUEÑO ANALIZADO POR ELLA SHARPE

VIII

EL MENSAJE DE LA TOSECILLA

El enigma de la enunciación
El ser del sujeto está en el fantasma
Los afectos posicionales del ser
Texto y contexto del sueño
La brillantísima Ella Sharpe

Dado que las últimas veces hemos hablado mucho acerca del deseo, comenzaremos a encarar la cuestión de la interpretación. El grafo nos servirá bajo la siguiente forma.



Grafo simplificado

Lo que hoy voy a decirles se refiere a la interpretación de un sueño, tomada como ejemplo. Quiero prepararlo por medio de algunas observaciones sobre lo que resulta de las indicaciones que Freud nos da precisamente sobre el tema de la interpretación del sueño.

1

En el capítulo VII de la *Traumdeutung*, Freud se interesa en la impresión intelectual del sujeto en el momento en que cuenta un sueño.

Ahora éste tiene la impresión de que falta en su relato algo que ha olvidado, o de que algo es ambiguo, dudoso, incierto. Subraya esa incerteza del sueño, su puesta en duda, su ambigüedad, por medio de ciertos *No está claro*, *Es esto o aquello*, *Ya no recuerdo*, *Más no puedo decir*. Incluso pone en duda el grado de realidad de lo que vio en el sueño, pone en duda que allí se haya afirmado algo con tal realismo como el que destacó, o, por el contrario, le parece plagado de absurdidad. Pues bien, hay que considerar que todo esto, nos dice Freud, en todos estos casos, enuncia lo que él denomina *uno de los pensamientos latentes del sueño*.

En suma, todo lo que el sujeto dice acerca del texto del sueño como nota al margen, del mismo modo en que las anotaciones acompañan una partitura musical para establecer los acentos de tonalidad, *allegro*, *crescendo*, *decrescendo*, todo eso forma parte del texto del sueño. Esto es en verdad fundamental.

No creo que para la mayoría de ustedes, que ya se han familiarizado con la *Traumdeutung* y con la técnica de la interpretación de un sueño, esto sea nuevo. No hago entonces más que recordarlo, pues no tengo tiempo de dar los ejemplos que hay en Freud. En ellos vemos por ejemplo de qué manera Freud integra la sensación de duda que el sujeto tiene a la hora de contar su sueño como uno de los elementos del sueño, sin el cual ese sueño no podría ser interpretado.

Esa regla de conducta que Freud nos da para la interpretación del sueño fue aceptada religiosamente por muchos de sus discípulos sin tomarse el trabajo de investigar más, confiando de algún modo en el inconsciente. Por nuestra parte, no nos conforma aceptarla tal cual. No partimos de la interpretación freudiana sin plantearnos la pregunta acerca de lo que ella implica.

Freud nos dice que cuando el recuerdo del sueño se nos escapa o, al contrario, se coloca bajo cierta rúbrica, cierto acento, ello no depende sólo de la presión de nuestro inconsciente, sino que forma parte de los pensamientos latentes del sueño mismo. ¿Qué implica esto? Lo que hemos convenido en denominar el grafo nos permite precisarlo y articularlo de un modo más evidente, más firme.

¿Qué hacemos cuando comunicamos un sueño, ya sea dentro o fuera del análisis? Del conjunto de las enunciaciones posibles, ¿qué es lo que especifica la enunciación de un sueño? Los enunciados tienen, en efecto, cierta estructura con respecto al sujeto, y no se esperó a la llegada del psicoanálisis para dar su fórmula.

Entre los enunciados informativos de un discurso –me refiero a los que relatan acontecimientos– podemos legítimamente distinguir, respecto del registro significante, los enunciados que situamos bajo la rúbrica general del discurso indirecto. Son los enunciados que relatan las enunciaciones de otros sujetos. Muchas cosas se introducen de ese modo, incluidos los enunciados del rumor: *Me han contado*... *Tal o cual dijo*... *Fulano afirmó que ocurrió esto*... El discurso indirecto es la forma o una de las formas más fundamentales del discurso universal, ya que la mayor parte de las cosas que debemos informar forman parte de lo que hemos recibido de la tradición de los otros.

Digamos entonces de manera general que un enunciado entraña, por una parte, un relato con enunciado puro y simple, fáctico, que ponemos a cuenta nuestra, y, por otra parte, la dimensión de la enunciación, que es latente, que no está forzosamente evidenciada aunque llega a estarlo cuando es cuestión de relatar el enunciado de algún otro. Pero también puede tratarse de un enunciado de nosotros mismos. Podemos decir que hemos dicho tal cosa, que hemos presentado testimonio ante tal otro, podemos incluso hacer la enunciación de que el enunciado que hemos hecho es falso por completo, podemos dar fe de que hemos mentido.

Una de tales posibilidades va a llamar nuestra atención enseguida. ¿Qué hacemos en la enunciación de un sueño? Hacemos algo que no es único en su clase, por lo menos del modo en que ahora lo definiremos.

¿De qué manera espontánea se ha comportado siempre la gente con respecto a un sueño, antes de que nosotros entráramos en la disputa de los sabios? Objetaban a Freud: el sueño no tiene significación alguna, es un producto de descomposición de la actividad psíquica. Este planteo, considerado científico, sólo fue sostenido, de hecho, durante un periodo bastante corto de la historia, mientras que el propio Freud subrayaba

que él no hacía más que confirmar la tradición. Ya es algo considerable saber, como hace un momento lo propusimos, que la tradición nunca dejó de abrir un signo de interrogación respecto de la significación de un enunciado, como mínimo cuando se trataba del sueño.

En otros términos, a partir del momento en que el sujeto cuenta su sueño a algún otro, la forma misma de la enunciación bajo la cual produce el enunciado de un sueño implica un signo de interrogación que no es cualquiera, que supone que bajo el sueño hay algo cuyo significante es ese sueño. Podemos escribir esto en nuestra formalización: se trata de la enunciación de un enunciado que tiene un índice de enunciación que –se supone– adquiere un valor que sin duda no es fáctico o informativo: E(*e*).

Para permanecer en la dimensión puramente descriptiva, debemos añadir aquí un acento suplementario.

El niñito que comienza a contarles sus sueños les dice *Anoche soñé*. Esta actitud espontánea sigue siendo la actitud tradicional, pero aquí es muy ambigua. Si observamos las cosas, todo ocurre como si en algún momento se hubiese revelado al niño la posibilidad que tiene de expresar estas cosas, y a punto tal que con mucha frecuencia no podemos saber en verdad, a la edad en que comienza esta actividad confidencial del niño, si lo que nos cuenta es lo que soñó o bien algo que nos aporta porque sabe que soñamos y que podemos contar sueños.

Tal como lo muestra el contacto con un niño, los sueños del niño tienen ese carácter de estar al límite de la fabulación. Pero justamente, si el niño los produce así y los cuenta así, lo hace con la *e* minúscula, índice de enunciación. Hay algo más allá del enunciado, con lo que él juega junto a ustedes el juego de una interrogación, de una fascinación.

En definitiva, toda clase de enunciado que relate un sueño, sea intra- o extraanalítico, responde a la fórmula E(*e*). No es específica del sueño. Diremos que es la fórmula general del enigma.

A partir de aquí, ¿qué significa lo que Freud quiere decir? Veámoslo sobre nuestro pequeño grafo, que en este caso se propone bajo la forma que está en la pizarra. ¿Cómo vamos a utilizarlo para proyectar los diferentes elementos de esa formalización? Puede haber varias maneras.

El interés de este grafo radica en que es estructural. Es una estructura que nos permite situar la relación del sujeto con el significante. En efecto, una vez que el sujeto está atrapado en el significante –y es esencial que esté atrapado en él, es lo que lo define, el sujeto es la relación del individuo con el significante, con su estructura–, una red se impone necesariamente, y siempre sigue siendo fundamental. Procuremos

entonces ver aquí cómo podemos distribuir en dicho grafo las diversas funciones involucradas en la enunciación del sueño.

El sueño, creación espontánea, se presenta a simple vista como algo que tiene un carácter de relativa totalidad; tiene el carácter de cierto bloque; es un enunciado total. Decimos *Tuve un sueño*; de ese sueño distinguimos el sueño que vino después y que no es el mismo. Un sueño tiene el carácter de un discurso. En el momento de tenerlo, nada hace aparecer en él la fragmentación, la descomposición, del significante. Tenemos toda clase de indicios retroactivos de que la fragmentación está allí, incidiendo en la función de todo discurso, pero en el momento en que el sujeto lleva adelante un discurso, y en la medida en que se limite a ello, la elección que a cada instante hace entre los significantes queda suspendida, desapercibida, sin lo cual le resultaría arduo comunicar.

En la medida en que se nos presenta como un todo, el sueño es el enunciado, la cadena significante que se produce en el nivel inferior del grafo y que se presenta bajo la forma habitual del lenguaje, una forma tanto más global cuanto que es cerrada. No obstante, el sujeto debe hacer un relato, una enunciación acerca de ese enunciado, situarse con respecto a éste, transmitírselo a ustedes con todos sus acentos, según que adhiera más o menos a lo que les cuenta. Todo esto que acompaña al sueño y que de algún modo lo comenta desde la posición más o menos asumida por el sujeto se inscribe en el nivel del discurso para el Otro, que es también el discurso en el cual el sujeto asume su sueño.

En otras palabras, cuando les cuenta su sueño, el sujeto mismo ya está presente en el interior del enunciado. Y dentro del discurso en que el sujeto asume su sueño para ustedes, a quienes lo narra, vemos producirse esas diferentes acentuaciones que siempre expresan la mayor o menor asunción, por parte del sujeto, de su relato. Dice: *Me parece, creo, que esto ocurrió en ese momento*. En ese momento, todo ocurre como si el sujeto fuese al mismo tiempo otro o se transformase en otro.

Lo que denominé *acentos* son los diversos modos de enunciación conforme a los cuales el sujeto asume más o menos la vivencia de su sueño, ese acontecimiento psíquico. Esos modos se sitúan en nuestro grafo sobre la línea del yo de la enunciación –línea fragmentada, discontinua. El grafo les indica que esa fragmentación es la característica de lo que se articula en el nivel de la enunciación, en la medida en que ésta involucra al significante.

Hemos colocado en el piso inferior la retroacción del código sobre

el mensaje, que a cada instante da a la frase su sentido. Esa unidad de la frase, obsérvenlo, es de amplitud variable. Al final de un largo discurso, al final de mi seminario, o al final de mis seminarios, hay algo que abrocha retroactivamente el sentido de lo que antes les he enunciado. Pero, hasta cierto punto, el mismo abrochamiento se produce tras cada una de las partes de mi discurso, tras cada uno de los párrafos.

Podemos intentar averiguar cuál es la unidad más reducida en que se producirá ese efecto que denominamos efecto de significación –que, para merecer tal nombre, debe ser una creación nueva, producida en el lenguaje, y que vaya más allá de los usos del significante. ¿Dónde se detiene esto? Evidentemente se detiene en la unidad más pequeña que hay, y que es la frase.

Preguntémonos ahora cómo se presenta esta unidad en el relato que nos hacen del sueño. Aquí está bien claro que lo que el sujeto asume o no asume, cree o no cree, o pone en duda, no tiene por qué ser el conjunto de lo que nos cuenta. La captación enunciativa por parte del sujeto puede tener un alcance más corto. El sujeto puede no asumir o no recusar más que una frase, e incluso fragmentos de frase.

En otros términos, el abrochamiento retroactivo introduce una posibilidad de fragmentación de amplitud mucho más corta en el nivel superior que en el nivel inferior.

Esta observación nos pone en la vía de lo que Freud implica cuando dice que el acento de asunción por parte del sujeto forma parte de los pensamientos latentes del sueño.

Equivale a decirnos que ese acento se sitúa en el nivel de la enunciación, en la medida en que allí se lleva a cabo esa acentuación del significante implicada por la asociación libre.

2

La cadena significante tiene dos aspectos. El primero es la unidad de su sentido, la significación de la frase, el monolitismo de la misma, el *holofrasismo*. Con más exactitud, digamos que una frase puede ser tomada como algo que tiene un sentido que es único, como algo que forma un significante transitorio, supongamos, pero que durante el tiempo en que existe se sostiene como tal, por sí solo.

La otra cara del significante es lo que denominamos *asociación libre*. Ésta implica que, para cada uno de los elementos de la frase –y por más lejos que podamos llegar en la descomposición, deteniéndonos estrictamente en el elemento fonemático–, puede intervenir algo que haga saltar uno de esos significantes y que implante en su lugar otro significante que suplante al primero. Ahí reside la propiedad del significante.

Esto se relaciona con ese aspecto del querer del sujeto que está indicado por el abrochamiento retroactivo. Sin que el sujeto lo sepa, de una manera inconsciente para él, más allá de su intención, una cadena incidente se cruza a cada instante con su discurso e interviene en la elección de los elementos de la cadena significante. Vemos salir a la superficie sus efectos, por ejemplo, bajo la forma del lapsus fonemático, que es el más elemental. El simple cambio de una sílaba en la palabra basta para mostrar que allí está presente e incide otra cadena significante, y que ésta se intersecó con la primera para implantar, para injertar, otro sentido.

En el nivel de la asunción del enunciado por parte del sujeto, que en apariencia es el nivel más elaborado, la regla interpretativa planteada por Freud implica que el yo [*Je*] se plantea como consciente. No obstante, no diremos que el enunciado es producto de ese yo, dado que allí el enigma permanece íntegro: ¿De quién es entonces el enunciado del cual se habla en el nivel de la enunciación? El sujeto no decide, pero si dice *Yo soñé*, lo hace con una connotación y un acento característicos que muestran bien que aquel que ha soñado se le presenta de todos modos como problemático.

¿Quién es el sujeto de la enunciación contenida en el enunciado que está en juego? La cuestión sigue irresuelta. Además, por mucho tiempo ese sujeto ha sido considerado como el *dios*, antes de convertirse, aproximadamente con Aristóteles, en el *él mismo* del sujeto.

En cuanto a ese más allá del sujeto que es el inconsciente freudiano, la cuestión de su alteridad no es menos permanente. Toda una oscilación o vacilación se produce en derredor. De ese más allá, el sujeto retoma a continuación algo que tiene la misma naturaleza fragmentadora, el mismo valor de elemento significante, que lo que se produce en el fenómeno espontáneo de sustitución, de perturbación del significante, por el cual pasa lo que según Freud es la vía normal para descifrar el sentido del sueño.

En otros términos, la fragmentación que se produce en el nivel de la enunciación, en la medida en que ésta es asunción del sueño por parte

del sujeto, se sitúa para Freud en el mismo plano y es de la misma naturaleza que la vía de la interpretación del sueño, a saber, la descomposición significante máxima, el deletreo de los elementos significantes. Ese deletreo pone de relieve las posibilidades del sueño, que sólo aparecen en la medida en que la cadena significante es intersecada por todas las otras cadenas que con ella pueden entrecruzarse, entremezclarse, en cada uno de sus elementos, en cada uno de los intervalos que ella deja.

¿Cuándo se aproxima la interpretación, lo más posible, a lo que la doctrina freudiana denomina, en el sujeto, *inconsciente*? Cuando, en el discurso que el sujeto sostiene ante nosotros, hacemos vacilar la significación actual para permitir que se desenganche lo que está involucrado como significante en la enunciación. Esto vale para el sueño de un modo mucho más ejemplar que para todo otro discurso.

En el análisis, ¿a qué le seguimos la pista? ¿Qué es lo que buscamos allí como analistas, sino aquello esencial que ocurrió en el sujeto y que mantiene ciertos significantes en la represión? Pues bien, ese inconsciente reside precisamente en los puntos de ruptura en que interviene el significante. Y el significante es asimismo lo que nos pondrá en la vía del deseo del sujeto.

El deseo es esa *x* del sujeto que está capturada en la red significante, en las mallas del significante, que es sometida al filtrado, al cribado del significante. Tenemos por meta revelarlo, restituirlo, restaurarlo, en su discurso. ¿Cómo podemos hacerlo? ¿Qué significa que podamos hacerlo?

Según la doctrina, la práctica, la experiencia freudiana, la posición del deseo es la de ser excluido, enigmático. En relación con el sujeto, el deseo está esencialmente ligado a la existencia del significante reprimido como tal, y su restitución, su restauración, pasa por el retorno de esos significantes. Pero esto no equivale a decir que la restitución de esos significantes enuncie pura y simplemente el deseo.

Otra cosa es lo que se articula en esos significantes reprimidos, y siempre es una demanda, algo diferente del deseo, en la medida en que el deseo es lo que permite al sujeto situarse, debido a la existencia del discurso, en relación con esa demanda. No se trata en efecto de lo que el sujeto demanda, sino de lo que él es en función de esa demanda.

En la medida en que su demanda está reprimida, escondida, el ser del sujeto se expresa de manera inaccesible en el fantasma de su deseo. Ni se hablaría de ese ser del sujeto si no existiese la demanda, el discurso. El lenguaje es fundamentalmente lo que introduce la dimensión del ser para el sujeto y, al mismo tiempo, se la sustrae.

La restitución del sentido del fantasma, que es algo imaginario, se inscribe en el grafo entre estas dos líneas: entre el enunciado de la intención del sujeto por un lado, y por otro lado la enunciación en la cual el sujeto lee su intención bajo una forma profundamente descompuesta, parcelada, fragmentada, refractada, por la lengua. El fantasma en que el sujeto habitualmente suspende su relación con el ser siempre es enigmático, más que cualquier otra cosa. Y el sujeto, ¿qué quiere? Que lo interpretemos.

Interpretar el deseo es restituir aquello a lo cual el sujeto no puede acceder por sí solo, a saber, el afecto que designa su ser y que se sitúa en el nivel del deseo propio. Hablo aquí del deseo preciso que interviene en tal o cual incidente de la vida del sujeto, del deseo masoquista, del deseo suicida, del deseo oblativo, llegado el caso. Es cuestión de que esto, que se produce bajo una forma inaccesible para el sujeto, recupere su sentido con respecto al discurso oculto que está involucrado en ese deseo, recupere su sentido con respecto al ser, confronte al sujeto con el ser.

Ese sentido auténtico es por ejemplo el que se define por lo que denominaré los afectos posicionales con respecto al ser. Son lo que denominamos mediante estos términos esenciales, *amor*, *odio*, *ignorancia* pero hay muchos otros más cuyo recorrido y cuyo catálogo deberemos hacer.

Lo que se denomina afecto no es algo pura y simplemente opaco e inaccesible que sería una suerte de más allá del discurso, una especie de núcleo vivido acerca del cual no sabríamos de qué cielo nos cae. El afecto es, muy precisamente y siempre, algo que se connota dentro de cierta posición del sujeto con respecto al ser. Quiero decir, con respecto al ser en la medida en que lo que se le propone en su dimensión fundamental es simbólico. Pero en ocasiones, por el contrario, también constituye en el interior de eso simbólico una irrupción de lo real, esta vez muy perturbadora.

Es difícil no percatarse de que un afecto fundamental como el de la cólera no es otra cosa que esto: lo real que llega en el momento en que hemos hecho una muy bella trama simbólica, en que todo va muy bien, el orden, la ley, nuestro mérito y nuestra buena voluntad. De repente nos damos cuenta de que las clavijas no entran en los agujeritos. Ése es el origen del afecto de la cólera. Todo se presenta bien para el puente de pontones en el Bósforo, pero hay una tormenta que agita el mar. Toda cólera es agitar el mar.

El afecto puede asimismo relacionarse con la intrusión del deseo mismo. Ésta determina una forma de afecto sobre la cual volveremos.

Pero, al menos para toda una categoría fundamental de afectos, el afecto connota de modo característico una posición del sujeto que, entre todas las posiciones posibles, se sitúa en la activación, en la puesta en marcha, en la puesta en juego de sí mismo con respecto a las líneas necesarias que le impone su envoltura en el significante.

3

Veamos ahora un ejemplo.

Lo extraje de la posteridad de Freud. Nos permite articular bien lo que es el deseo del sueño en el análisis. Y para proceder de un modo que no dé lugar a una elección especialmente arbitraria, tomé el capítulo v de *Dream Analysis* de Ella Sharpe, donde ella procede al análisis de un solo sueño, de un sueño *single* cuyo análisis lleva hasta el extremo, tanto como le es posible.

En los capítulos precedentes ha mostrado cierto número de perspectivas, de leyes, de mecanismos, examinando por ejemplo la incidencia del sueño en la práctica analítica, o incluso, más adelante, los problemas planteados por el análisis del sueño, o lo que ocurre en los sueños de las personas analizadas. Pero el punto central del libro es el capítulo v, en el cual nos brinda un sueño singularmente ejemplar. A propósito del mismo, pone en práctica e ilustra todo lo que por otro lado ella produjo para nosotros acerca del modo en que la práctica analítica nos muestra que debemos dejarnos guiar en el análisis de un sueño.

Lo esencial de lo nuevo que la practicante aporta después de la *Traumdeutung* es que un sueño no es apenas algo que ha revelado tener una significancia, sino que en el diálogo analítico representa un papel actual que en tal momento del análisis no es el mismo que en tal otro. En suma, el sueño acompaña de una manera activa, determinada, el discurso analítico, para iluminarlo y ampliar sus caminos. En pocas palabras, el sueño se produce no sólo para el análisis sino a menudo para el analista, y resulta ser portador de un mensaje en el interior del análisis.

La autora en cuestión, como algunos otros autores, tiene el mérito de no vacilar en hablar del análisis de los sueños, mientras que hay

quienes creen poder apartarse de éste –ya he llamado la atención al respecto en mi informe de Royaumont sobre la dirección de la cura– por ver en ello algo así como una actividad intelectual.

No es la menor de las cuestiones que plantea el estatus del pensamiento cuando se trata del sueño. Pero lo que hay que saber es qué acento le damos. Si el sueño se presenta como una materia de discurso, de elaboración discursiva, ese hecho es en sí mismo significativo de lo que es el inconsciente. El inconsciente no está en no sé qué bolsa psíquica donde se encontraría en estado no constituido, sino exactamente en las latencias del discurso. Con respecto a la formulación del sujeto, a su discurso, a su enunciación, ¿está más acá, o es inmanente? Ésa es otra cuestión. No por ello deja de ser legítimo tomar el sueño, al igual que siempre se lo consideró, como la *vía regia del inconsciente*.

Para pasar al sueño que nos presenta la autora, comenzaré por leérselo, antes de mostrarles los problemas que se plantean al respecto. Daremos mucho valor a una breve advertencia que ella nos da, al igual que a todo el capítulo. Nuestras coordenadas, lo verán, se aplican mejor que cualquier otro registro a lo que ella enuncia, a la vez que nos permiten orientarnos mejor.

El paciente llega a su sesión ese día –en ciertas condiciones que enseguida diré, ya que se las recuerda recién después de ciertas asociaciones de gran importancia.

> No sé por qué será que ahora pienso en mi sueño de anoche. Fue un sueño tremendo {*tremendous*}. Duró siglos. Me tomaría el resto de la sesión contárselo. Pero no se preocupe; no voy a aburrirla con todo eso por la sencilla razón de que no puedo recordarlo. Pero fue un sueño excitante, lleno de peripecias, lleno de interés. Me desperté acalorado y transpirando. Debe de haber sido el sueño más largo que tuve en mi vida.[1]

Dice no recordar la inmensidad, la vastedad, del sueño que tuvo, pero surge una escena muy corta.

"Estaba viajando con mi mujer alrededor del mundo...". Hay aquí un muy bonito matiz que quizá no está suficientemente acentuado. El orden de los complementos circunstanciales merece ser observado, ya

1. Traducción directa del inglés, *Dream Analysis*, Londres, Karnac, 1961, capítulo v. [N. del T.]

que ése no es, me parece, el orden normal en francés [ni en castellano], que es más bien *Estaba viajando alrededor del mundo con mi mujer.* No creo equivocarme al decir que la sensibilidad de la oreja es aquí la misma en inglés.

> *Estaba viajando con mi mujer alrededor del mundo, y llegábamos a Checoslovaquia, donde ocurría toda clase de cosas. Encontraba a una mujer en una ruta, una ruta que ahora me recuerda la ruta que hace poco le describí en los otros dos sueños, en la cual tenía un juego sexual con una mujer, delante de otra mujer.* {*Allí la autora cambia la tipografía con justa razón, ya que es una reflexión al margen:*} Lo mismo ocurrió en este sueño. *Esta vez mi mujer estaba allí mientras la actividad sexual tenía lugar. La mujer con que me encontré tenía un aspecto muy apasionado* {was very passionate looking*; aquí, nuevo cambio tipográfico, para un comentario que ya es una asociación*}, y esto me recuerda a una mujer que ayer vi en un restaurante. Era morena {dark} y tenía labios muy carnosos, muy rojos y *passionate looking* {*igual expresión, igual aspecto apasionado*}, y era obvio que, si yo le hubiese dado la menor incitación, ella la habría correspondido. Esa mujer debe de haber estimulado {stimulated} el sueño, supongo. En el sueño, *la mujer quería tener relaciones conmigo y tomaba la iniciativa, lo cual es algo que, como usted sabe, me ayuda en gran medida.* {*Y él comenta:*} Si la mujer quiere hacerlo, eso me es de mucha ayuda. En el sueño, *la mujer estaba de hecho sobre mí; esto recién me vino a la mente. Evidentemente, ella estaba intentando poner mi pene en su cuerpo. Puedo afirmarlo debido a las maniobras que ella realizaba. Yo estaba en desacuerdo, pero ella se decepcionaba tanto que yo pensaba que debía masturbarla.* {*Aquí, reanudación del comentario:*} Suena muy mal usar ese verbo transitivamente. Podemos decir "I masturbated" {*me masturbaba*}, y eso es correcto [...].

Lo propio del verbo inglés es, en efecto, no tener la forma reflexiva que tiene en la lengua francesa [y en la castellana]. *I masturbate* quiere decir *Yo me masturbo*. La analista no deja de criticar esa observación del sujeto. Éste agrega algunas observaciones confirmatorias, comenzando a asociar acerca de sus propias masturbaciones. Por lo demás, no se queda en eso.

He aquí el enunciado de este sueño. Despierta el interés por lo que vamos a decir.

Les aporto las cosas, debo decirlo, conforme a un modo de exposición arbitrario por completo, y podría prescindir del mismo. Tampoco crean que la dirección que sigo sea la que les aconsejo seguir sistemáti-

camente para interpretar un sueño. Sólo lo hago como para colocar un mojón que muestre lo que procuramos ver y demostrar.

En el sueño del padre muerto, pudimos designar, siguiendo a Freud y de un modo que –lo han visto– no carecía de artificio, los significantes *según su anhelo* –el del hijo. De igual modo, aquí veremos en qué significante culmina el fantasma del sueño. Ese fantasma es expresado por estas palabras: "Yo estaba en desacuerdo, pero ella se decepcionaba tanto que yo pensaba que debía masturbarla". Y el sujeto enseguida subraya que es totalmente incorrecto emplear ese verbo en forma transitiva. Todo el análisis del sueño nos mostrará que el verdadero sentido de lo que está en juego se descubre al restablecer la intransitividad del verbo.

¿Qué la "decepcionaba tanto"? Todo el texto del sueño lo indica suficientemente –a partir del hecho de que nuestro sujeto no participa mucho, por más que según sus dichos en la escena del sueño todo está al servicio de incitarlo a ello de suerte tal que en circunstancias normales la posición de la partenaire debería serle de gran ayuda. Sin duda, eso es lo que está en juego, y diremos que la segunda parte de la frase se presenta como provista de un contenido comprensible, rasgo que bien corresponde a lo que Freud nos presenta como una de las características de la formación del sueño, a saber, la elaboración secundaria.

Sin embargo, el sujeto mismo nos hace notar que la cosa no marcha, que su empleo del verbo no suena bien. Seguir la regla de conducta dada por Freud basta para considerar que esta observación nos pone en la vía, tras la huella, del pensamiento del sueño. Y allí está el deseo.

En efecto, el sujeto nos dice que *I thought* se completa bajo la forma *I thought she could masturbate*, que es la forma normal en que el anhelo se presenta, *¡Que se masturbe si no está contenta!* El sujeto nos indica aquí, con bastante energía, que la masturbación es una actividad que no es transitiva, en el sentido de que un sujeto la ejercería sobre otro, sino intransitiva, lo cual significa en este caso una actividad del sujeto sobre sí mismo, ya que *I masturbated* quiere decir *Yo me masturbé*. Lo importante no es zanjar esta cuestión; sólo conviene notar que la primera indicación que da el sujeto apunta de entrada en el sentido de la rectificación de una articulación significante.

Ahora vamos a dar marcha atrás en el capítulo hasta el pequeño preámbulo de la autora –antes del relato del sueño, antes de que entre en juego esta escena, antes del informe de la sesión–, que concierne a la constelación psíquica del sujeto. Lo que ella colocó en esas premisas

reaparecerá en sus resultados. Y nosotros habremos de criticar sus resultados.

Pasemos de inmediato a lo que nos permitirá avanzar. Ella Sharpe nos hace observar que este sujeto está por cierto bien dotado. A medida que centremos las cosas, veremos cada vez mejor cuál es su comportamiento.

Es un señor de cierta edad, casado, que pertenece al colegio de abogados. Vale la pena destacar en términos apropiados lo que ella nos dice.

> Cuando le llegó la hora de ejercer su práctica en el colegio de abogados, desarrolló severas fobias. En resumidas cuentas {*la exposición del mecanismo de la fobia se limita a esto, pero confiamos mucho en ella, ya que es una de las mejores analistas, una de las más intuitivas y penetrantes que hayan existido*}, esto no significa que no se atrevió a trabajar exitosamente {successfully}, sino que en verdad debió dejar de trabajar porque no podía más que llegar a ser demasiado exitoso.

La nota que la analista aporta aquí –dice que no está en juego una afinidad con el fracaso, sino que él se detiene, si cabe decirlo, frente a la posibilidad inmediata del realce de sus capacidades– merece atención. Verán qué uso le daremos más adelante.

Para retomar, dejemos de lado lo que la analista de entrada indica que puede ponerse en relación con el padre. Obsérvese solamente que su padre murió cuando el sujeto tenía tres años, y que por mucho tiempo no hizo en análisis otra cosa que mencionar *Está muerto*. Con mucha razón, esto llama la atención de la analista. Ella entiende –y no parece muy factible refutar esto– que él no quiere acordarse de que su padre ha vivido. Cuando recordó que su padre estuvo vivo, dice, fue un acontecimiento totalmente *startling*, que provocó en él una suerte de pavor.

Muy pronto, la posición del sujeto en análisis implicará que el anhelo de muerte que tuvo para con el padre está en la raíz de ese olvido del padre vivo y también de toda la articulación de su deseo, en la medida en que el sueño lo revela. Sin embargo, nada nos indica que esa agresiva intención esté en el origen de un temor a la represalia. Un estudio atento del sueño nos permitirá precisarlo.

¿Qué más nos dice la analista a propósito de este sujeto? Que ese día, al igual que los otros días, no lo escuchó llegar, y aquí viene un pequeño párrafo muy brillante acerca de la presentación extraverbal del sujeto. Esta descripción corresponde a cierta moda que pretende que señalemos en el paciente todos esos pequeños incidentes de su comportamiento que un analista de buen ojo sabe demarcar. *A éste* –nos dice ella– *nunca lo escucho llegar*.

Por el contexto, el lector comprende que a su despacho se llega subiendo una escalera. *Identifico al paciente que sube de a dos escalones* –dice– *por un* extra thud. El término inglés no tiene equivalente en francés [ni en castellano]; designa un ruido mate, sordo, el ruido que puede hacer el pie sobre un peldaño de escalera cubierto por una alfombra, y que resulta un poco más fuerte, *pff, pff*, cuando se sube de a dos escalones. *Otro llega, se precipita...* Todo el párrafo es así, literariamente muy sabroso. Es empero un puro desvío, ya que lo importante es lo que hace el paciente.

El paciente tiene una actitud de perfecta corrección, un poco encorsetada, invariable:

> *He never varies*. Siempre se acuesta en el diván de la misma manera. Siempre hace un saludo convencional con la misma sonrisa, una sonrisa simpática, ni forzada ni manifiestamente encubridora de impulsos hostiles. Nunca hay en él nada que sea tan revelador. {*Aquí el tacto de la analista se orienta muy bien:*} Nada está desaliñado, no hay ropa mal puesta, nunca un cabello desacomodado. [...] Se recuesta y se pone cómodo. Cruza sus manos...

Jamás evoca de inmediato ningún tipo de acontecimiento perturbador, como el hecho de que su mucama le haya jugado una mala pasada, lo haya hecho retrasarse: no nos enteraremos de ello más que después de un largo lapso, al final de la sesión, o incluso durante la sesión siguiente.

> Habla toda la hora, clara y fluidamente, con buena dicción, sin vacilación y con muchas pausas. Habla con una voz nítida y pareja pues expresa el pensamiento y nunca {*agrega ella*} el sentimiento.

En cuanto a lo que hay que pensar acerca de esta distinción entre el pensamiento y el sentimiento, todos estaremos de acuerdo, por supuesto. Lo importante es obviamente saber qué significa el modo particular de comunicación de este sujeto. Hay aquí una suerte de esterilización del texto de la sesión que debe de hacer que la analista desee que en la sesión aparezca algo más vívido. No obstante, el hecho de que el sujeto se exprese así también debe de tener un sentido, naturalmente. Cualquier analista pensaría que hay algo que el sujeto teme. De todos

modos, la ausencia de sentimiento, como se expresa la analista, para nada es algo que haya de inscribirse dentro de la rúbrica del capítulo sentimental.

Recién dije que el afecto concierne a la relación del sujeto con el ser y que la revela. Debemos preguntarnos qué es en esta ocasión lo que puede comunicarse a través de esa vía del afecto. Preguntárnoslo es tanto más oportuno cuanto que la sesión se abre precisamente por medio de una comunicación perteneciente a este registro.

La discordancia que hay entre el mutismo de la analista ante la manifestación que ella ya ha destacado desde hace algunos días y la sorpresa que experimenta –ella misma lo señala– el día en que el paciente se pone a hablarle de sí mismo muestra bien qué paso adicional hay que dar con respecto a la posición ordinaria del analista para apreciar lo que está en juego en este caso especialmente. Porque veremos que lo que comienza a abrirse aquí se abre cada vez más, hasta la intervención final de la analista y su asombroso resultado. Es en efecto asombroso, no sólo que esa intervención se haya producido, sino que esté consignada como una interpretación satisfactoria, e incluso ejemplar, por su aspecto fructífero.

¿De qué se trata? En medio de ese cuadro que se caracteriza por la severa rectitud del sujeto –éste anda con cuidado consigo mismo–, algo se produce desde hace algunos días, a saber, que llega hasta su puerta y, justo antes de entrar, hace *¡Cof, cof!* Ni siquiera esto, ya que es "la más discreta de las toses".

Ella Sharpe era una mujer muy brillante, todo su estilo lo indica. Fue algo así como maestra antes de ser analista, y ése es un muy buen punto de partida para la penetración de los hechos psicológicos. Es con certeza una mujer de enorme talento. Entiende esa *tosecilla* como la llegada de la paloma al arca de Noé. Esta tos anuncia que en algún lado, detrás, hay un lugar donde viven sentimientos. *¡Oh!*, se dice ella, *pero yo jamás le hablaría de eso, ya que si digo una palabra al respecto, él se guardará todo.*

Ésa es la posición clásica en tal caso. La regla es nunca hacer a un paciente –en cierta etapa de su análisis, cuando la cuestión es dejarlo venir– observaciones sobre su comportamiento físico. Me refiero a su manera de toser, de acostarse, de abotonar o desabotonar su chaqueta, todo lo que implica la actitud motriz reflexiva de su parte –en la medida en que ésta puede tener un valor de señal, y en que todo esto atañe profundamente a lo que pertenece al registro narcisista.

Sin embargo, la misma regla no se aplicará en forma estricta a una tosecilla como ésta. Aquí se distingue la potencia, la dimensión simbólica, en la medida en que ésta se extiende, se esparce, por todo lo que pertenece al registro de lo vocal. Una tos, sea como fuere, más allá del hecho de que pueda dar la impresión de ser un acontecimiento puramente somático, es de la misma dimensión que esos *cof, cof*, esos *sí, sí*, que algunos analistas utilizan a veces, de manera muy decisiva, y que decididamente tienen todo el alcance de un aguijoneo.

La mejor prueba de ello es que, para gran sorpresa de la analista, esa tos es lo primero que el sujeto le menciona ese día. Con su acostumbrada voz pareja pero deliberada, le dice:

> Estuve pensando en esa tosecilla que tengo justo antes de entrar en la habitación. Estos últimos días en que tosí, lo noté; no sé si usted también. Hoy, cuando la mucama me invitó a subir, decidí no toser. Me irritó, sin embargo, darme cuenta de que había tosido en cuanto terminé de hacerlo. Es muy irritante hacer algo semejante, es muy irritante que en ti o por ti pase algo que no puedes controlar o no controlas. Uno pensaría que eso tiene alguna finalidad, pero es difícil pensar qué finalidad podría tener una tosecilla de tales características.
> {*La analista avanza con la prudencia de la serpiente, y aguijonea. ¡Pero sí!*} ¿Qué finalidad podría tener?
> Bueno {*dice él*}, es de esa clase de cosas que uno haría si entrase a una habitación en la cual dos amantes estuvieran juntos.

Cuenta que de pibe hizo algo similar, antes de entrar en la habitación donde estaba su hermano con su *girl-friend*: tosió antes de entrar porque pensaba que quizás estaban abrazándose y que era mejor que se detuvieran antes, ya que así se sentirían menos avergonzados que si él los hubiese sorprendido. Ella aguijonea: "¿Y por qué toser antes de entrar aquí?".

> Es absurdo {*dice él*} porque es obvio que no me invitarían a subir si hubiese alguien aquí [...]. {*Agrega:*} No logro ver la más mínima necesidad de una tos. Sin embargo, esto me recordó *a phantasy* {*un fantasma*} que tuve de estar en una habitación en la cual no debería estar y de pensar que alguien podría pensar que yo estaba allí, y entonces pensé que para impedir que alguien entrara {coming in} y me encontrara allí, yo ladraría como un perro. Eso disimularía mi presencia. El "alguien" se diría entonces "¡Oh!, allí dentro sólo hay un perro".

A dog? {*aguijonea la analista con prudencia.*}
Esto me recuerda {*continúa el paciente sin dificultad*} un perro que se frotaba contra mi pierna, realmente masturbándose. Me avergüenza contárselo porque yo no lo detuve. Lo dejé proseguir y alguien podría haber entrado.

En ese momento tose ligeramente, y empalma su sueño.

Si bien la próxima vez retomaremos esto en detalle, ¿no podemos ahora destacar que el recuerdo mismo del sueño surgió justo después del episodio de la tos? Con toda probabilidad, esa tosecilla era un mensaje. Además la autora no duda al respecto, ya que la introduce en el análisis del sueño y en primerísimo plano. La tosecilla era un mensaje, pero la cuestión es saber de qué.

Por otro lado, es un mensaje en segundo grado, dado que el sujeto habló del mismo de la manera más formal y no inconsciente, y que incluso introdujo el sueño a través de eso. Si sólo hubiese dicho *Tosí*, ya habría sido un mensaje. Pero no dijo apenas que tosía, dijo *Tosí y esto quiere decir algo*. Y justo después comienza a contarnos historias que son singularmente sugerentes. Es obvio que esta tos quiere decir: *Aquí estoy. Si usted está haciendo algo que la divierte pero que no le divertiría que fuese visto, es hora de ponerle término.*

Sin embargo, no tomar en cuenta el relato que al mismo tiempo se aporta sería no ver lo que está en juego en esa tos. Él pensó, dice, en disimular su presencia en una habitación –su presencia como tal, diré– haciendo ni más ni menos que algo que evidentemente no podría dejar de llamar la atención, a saber, ladrar. Esto se presenta con todos los caracteres del fantasma.

Ante todo, el sujeto mismo lo presenta como un fantasma, desarrollado cuando era un pibe. Además, nada muestra mejor que este fantasma qué sesgo toma el sujeto para llenar su forma vacía, a saber, que debe ataviarse con un significante, se encuentra ataviado por efecto del significante. Reencontramos en esto, efectivamente, todas las características del uso que el niño da a algo que ya se presenta en forma de significantes naturales, cuando se sirve de ellos como atributos para significar algo; por ejemplo, un perro, al que el niño llamará *un guau guau*. Pero aquí, donde el sujeto está incluido en una actividad fantasmática, él mismo es quien se atribuye el *guau guau*.

En resumidas cuentas, en este fantasma –impracticable por completo–, si bien él señala su presencia, lo hace en la medida en que se convierte en otro. Se supone que se manifiesta como otro, se torna ausente, se expulsa a sí mismo del dominio de la palabra, se torna animal, literalmente naturalizado. Nadie irá a verificar que él está allí, porque perfectamente se habrá hecho presentar, articular, por medio de un significante, el más elemental. No es *No hay nada aquí*, sino, literalmente, *No hay nadie*. Es en verdad lo que nos anuncia el sujeto en su fantasma: en la medida en que estoy en presencia del Otro, no soy nadie. Es el *¿Dónde está?* de Ulises frente al Cíclope.

Éstos no son más que elementos de lo que el sujeto ha asociado con su sueño. Deberemos llevar el análisis más lejos para ver en qué sentido y de qué manera el sujeto es nadie. La cosa no carece de correlato del lado del otro, al cual es cuestión de advertir y que en este caso resulta ser, como en el sueño, una mujer. La relación con la mujer como tal, por cierto, no por nada forma parte de la situación.

Articular aquello que el sujeto no es, aquello que él no puede ser, nos dirigirá –lo verán– hacia el más fundamental de los símbolos que conciernen a la identificación del sujeto.

Si el sujeto quiere absolutamente, según todo lo indica, que su partenaire femenina se masturbe, se ocupe de sí misma, sin duda lo hace para que ella no se ocupe de él. ¿Por qué no quiere que se ocupe de él? ¿De qué modo no lo quiere?

La finalización normal del lapso que se nos asigna para esta sesión no nos permite articularlo hoy. Lo dejamos para la próxima vez.

14 DE ENERO DE 1959

IX

EL FANTASMA DEL PERRO QUE LADRA

La tos, significante del Otro
Analizar el fantasma sin comprenderlo
El perro hace miau; el gato, guau guau
Darwin y el cuac del pato
Perro masturbándose = Ideal del yo

La vez pasada habíamos dejado justo en la mitad del análisis de ese sueño que Ella Sharpe llama *single*, singular, único. Le consagra un capítulo íntegro en el cual converge la parte más valiosa de su libro, y le añade complementos.

Ese libro, compuesto por conferencias dictadas a analistas en formación y basadas en una treintena de años de experiencia analítica general, tiene la originalidad de estar expresamente consagrado al análisis de los sueños, y en eso radica su importancia para nosotros.

Este sueño, interesante en grado sumo, es el objeto de una sesión de su paciente. Los desarrollos que ella le da, la conexión que establece, no sólo entre las asociaciones del sueño y las interpretaciones, sino también entre todos los mensajes de la sesión en su conjunto, todo ello muestra que hay que reconocer a la autora el mérito de una gran captación de la dirección, del sentido, del análisis.

Interpreta este sueño línea por línea, como conviene hacerlo. Lo interpreta –lo veremos en detalle– en el sentido de un deseo ligado al anhelo de omnipotencia en su paciente. Esté justificado o no, de ahora en más ustedes deben pensar que este sueño nos interesa en referencia a ese sesgo por el cual yo intentaba mostrarles lo que tiene de ambiguo y de engañoso la noción unilateral según la cual, en el anhelo de omnipotencia, ese anhelo de posibilidad o de perspectiva de potencia que cabe

denominar *anhelo neurótico*, siempre se trata de la omnipotencia del sujeto.

Es muy obvio que la omnipotencia que está en juego es la omnipotencia del discurso. Ello no implica para nada que el sujeto se sienta el soporte y el depositario de la misma. Si tiene que vérselas con la omnipotencia del discurso, el Otro que lo profiere oficia de intermediario.

Esto es muy particularmente olvidado en la orientación que Ella Sharpe da a su interpretación del sueño.

1

Comienzo por indicarles lo que aparecerá al final, ya que es probable que en esta clase no lleguemos a abrochar todo. Un trabajo tan elaborado levanta en efecto un mundo –y tanto mayor cuanto que a fin de cuentas nos percatamos de que casi no se ha dicho nada al respecto, a pesar de que sea el terreno mismo sobre el cual operamos todos los días.

Ella Sharpe discute entonces con su paciente el tema de su anhelo de omnipotencia –de omnipotencia agresiva, subraya.

En primer plano, este paciente, acerca del cual no nos da todas las coordenadas, resulta tener en su profesión –pertenece al colegio de abogados– dificultades mayores cuyo carácter neurótico es tan obvio que ella las define de manera matizada. Aclara en efecto que no se trata tanto de fracaso cuanto de un miedo a salir adelante demasiado bien. En la modulación misma de la definición del síntoma, ella subraya una división e introduce en el análisis un matiz que merece retenernos por su evidente sutileza.

Señala que el enfermo tiene otras dificultades que van más allá de sus actividades profesionales, que se extienden al conjunto de sus relaciones con los demás sujetos, y que se expresan muy especialmente en los juegos; en particular, en el juego del tenis. El tipo de dificultad que tiene este paciente es, por ejemplo, que le cuesta hacer lo que sería necesario para ganar un set o un partido, a saber, *to corner*, arrinconar, acorralar a su adversario en una punta de la cancha, y entonces, como es clásico, lanzar la pelota hacia la punta opuesta, donde el otro no la alcanzará. Destacar tales síntomas no es un frágil apoyo para que la ana-

lista confirme que el paciente padece una dificultad para manifestar su potencia o, con más exactitud, su poder.

Esto la determinará a intervenir de un modo que provocará en el paciente cierto número de reacciones que en síntesis la alegrarán mucho. Ése será el momento cumbre en que señalará dónde está el deseo, y, por cierto, en el sentido en que nosotros lo definimos. Casi cabría decir que ella apunta al deseo en su relación con la demanda; ustedes lo verán, es exactamente eso.

Ahora bien, ella interpreta ese deseo en el sentido de un conflicto agresivo, lo pone en el plano del conflicto imaginario. Su referencia es, esencial y profundamente, dual. Les mostraré qué es lo que justifica el hecho de que ella encare las cosas bajo ese ángulo, pero quiero de entrada plantear aquí la pregunta acerca de si la oportunidad de ese tipo de interpretación es en efecto avalada por las dos reacciones que ella aporta como confirmación.

La primera llega unos tres días después de la sesión en que el sujeto le relató el bellísimo sueño en cuestión y que ha sido un momento crucial del análisis a pesar de que ella le soltó el primer esbozo de su interpretación de tipo dual, que apunta a que la agresividad del sujeto se funda en un retorno, una transferencia, de su anhelo de omnipotencia. El paciente le aporta el siguiente resultado. Por primera vez desde los tiempos inmemoriales de su infancia, ¡se meó en la cama! La cosa es impresionante, aterradora, en un sujeto adulto. Volveremos sobre ello en detalle, para señalar el problema que se plantea.

La segunda reacción aparece en la semana que sigue a la primera, en ocasión de un partido de tenis que perdió. Resultó tener uno de esos malos momentos de los jugadores de tenis que han tenido oportunidad de observar un poco el modo en que emplean sus capacidades y que a veces pierden la recompensa última de una superioridad que advierten pero que no pueden manifestar. Uno de sus partenaires habituales lo carga a propósito de ese partido perdido, con esa sensibilidad para con los atolladeros inconscientes que a fin de cuentas constituyen la trama de ese juego y que reverberan en el duelo verbal entre los sujetos, la burla, la pulla, la superioridad que uno adquiere sobre el otro. Y entonces él monta en cólera, agarra a su adversario del gañote y lo arrincona en una punta de la cancha, conminándolo a no volver a hacer esa clase de bromas nunca más.

No digo que carezca de fundamento la dirección, el orden, en que Ella Sharpe ha llevado adelante su interpretación. Veremos que se valió

de elementos comprobados sobre la base de la más fina disección del material, pero también que tiene ideas *a priori*, preconcebidas. Éstas, en última instancia, a menudo están fundadas, ya que nunca un error se engendra sólo por una falta de verdad, pero fundadas en otro registro que ella no sabe articular ni manejar aunque nos dé sus elementos, y aquí se encuentra lo precioso de esta observación.

El punto en que hace recaer su interpretación tiene un grado de complejidad más bajo, ya que ella pone todo en el plano de la rivalidad imaginaria, del conflicto de poder. Su texto mismo, cuando lo desmenucemos, va a mostrarnos –y de manera brillante, creo– lo que ella deja escapar. Lo que está en juego en la sesión analizada y en el sueño que la centra se manifiesta con una coherencia tan grande que nos incita a examinar si no logramos acaso centrar mejor las cosas con ayuda de las categorías que propongo desde hace tiempo y cuyas coordenadas intenté darles en ese esquema topológico –el grafo– del cual nos servimos.

En el sueño, les recuerdo, el paciente hace un viaje con su mujer alrededor del mundo. Llega a Checoslovaquia, "donde ocurrían toda clase de cosas". Subraya bien que hay un mundo de cosas antes de ese breve momento, pero que las ha olvidado, de modo que el sueño narrado es muy corto.

Encuentra a una mujer en una ruta que le recuerda aquella ruta con la que ha soñado y que ya describió a su analista en dos sueños recientes. En esa ruta, él tenía un *sexual play* con una mujer, y lo tenía "delante de otra mujer". Lo mismo ocurre, comenta al margen, en este sueño.

> *Esta vez mi mujer estaba allí mientras la actividad sexual tenía lugar. La mujer con que me encontré tenía un aspecto muy apasionado*, y esto me recuerda {*dice al margen*} a una mujer que ayer vi en un restaurante. Era morena y tenía labios muy carnosos, muy rojos, y aspecto apasionado, y era obvio que, si yo le hubiese dado la menor incitación, ella la habría correspondido. Esa mujer debe de haber estimulado el sueño, supongo. En el sueño, la *mujer quería tener relaciones conmigo y tomaba la iniciativa, lo cual es algo que, como usted sabe, me ayuda en gran medida.* {*Y repite como comentario:*} Si la mujer quiere hacerlo, eso me es de mucha ayuda. En el sueño, *la mujer estaba de hecho sobre mí; esto recién me vino a la mente. Evidentemente, ella estaba intentando* to put my penis in her body {*poner mi pene en su cuerpo*}. *Puedo afirmarlo debido a las maniobras que ella realizaba. Yo estaba en desacuerdo, pero ella se decepcionaba tanto que yo pensaba que debía masturbarla.* {*Inmediatamente a continuación, viene un comentario que en verdad sólo tiene valor en inglés:*} Suena

> muy mal usar ese verbo transitivamente. Podemos decir "I masturbated" {*que quiere decir "me masturbo"*}, y eso es correcto.

En la continuación del texto veremos otro ejemplo que muestra bien que, cuando alguien emplea *to masturbate*, lo que está en juego es *masturbarse*. El carácter primitivamente reflexivo del verbo es lo bastante marcado en inglés como para que el sujeto haga a este respecto lo que, en sentido estricto, es una observación de filología, y es obvio que no por nada la hace en ese momento.

Según lo he dicho, si procedemos tal como lo hemos hecho con el sueño anterior, podemos completar esta frase de la siguiente manera, restableciendo los significantes eludidos: *ella se decepcionaba tanto* por no tener mi pene, o pene, que yo pensaba que *she should masturbate*, y no *I would masturbate her*. ¡Que se masturbe ella! En lo que sigue verán qué es lo que nos autoriza a completar así las cosas.

A continuación tenemos una serie de asociaciones y un diálogo entre la analista y el paciente. No es algo muy extenso pero basta holgadamente para nuestras meditaciones. Como ocupa casi tres páginas, las retomaré un poco más adelante, para no cansarlos.

Ella Sharpe escribió este capítulo con fines pedagógicos. Como se encuentra en una posición didáctica, hace el balance de lo que se lee en la sesión y arma el catálogo de lo que el paciente le ha aportado, con el fin de mostrar a sus adoctrinados cuál es el material dentro del cual elige para fundar tanto la interpretación que ella guarda para sí como lo que, de esa interpretación, transmitirá al paciente. Insiste sobre el hecho de que ambas están lejos de coincidir, ya que lo que puede decirse al paciente no es probablemente todo lo que puede decirse del sujeto. Acerca de lo que el paciente le ha proporcionado, hay cosas que está bien decir y otras que no hay que decir.

El primero de esos elementos es la tos, la tosecilla que el paciente tuvo ese día antes de entrar a la sesión y que ella ya le ha escuchado, en el mismo momento, algunos de los días anteriores.

Vista la manera en que el paciente se comporta, tan contenida, tan modosa, tan manifiestamente reveladora de una defensa –Ella Sharpe lo percibe muy bien, y está lejos de reducirla a una defensa del tipo *defensa contra sus propios sentimientos*–, ella ve en esa tos una manifestación, que sería espontánea, de una presencia más inmediata que su actitud –en la cual todo es reflexionado, en la cual nada se refleja. Fuera de ella, nadie quizá se habría detenido en esa *tosecilla*, como dice el

paciente, mientras que, por insignificante que sea, para ella es literalmente como una rama de olivo: esa tos le hace escuchar el anuncio de no sé qué descenso de las aguas. Entonces, ella se dice *Respetemos esto* y no le señala el hecho.

Ahora bien, se produce todo lo contrario. El propio paciente se pone a darle un largo discurso sobre el tema de esa tosecilla. La mencioné la vez pasada y volveremos sobre ella, así como sobre el modo en que Ella Sharpe la comprende y el modo en que, a nuestro entender, hay que comprenderla.

En la sesión crucial, el sujeto está lejos de aportar el sueño de inmediato. Comienza por contar una serie de asociaciones que se le habían ocurrido después de haberse percatado de la tos que tenía antes de entrar al consultorio –mientras que él siempre sube la escalera interior tan discretamente que la analista no lo oye. Se había decidido a no toser de nuevo esta vez, pero la tos se le había vuelto a escapar. Algo en él, que no puede controlar, lo irrita mucho, y se pregunta qué puede querer decir eso.

Retomaremos ahora lo que dijo, siguiendo el modo en que lo registra Ella Sharpe dentro de la perspectiva que le es propia. Cataloga lo que denomina "Ideas concernientes a la finalidad de una tos".

Primero, esa tos "aporta pensamientos de amantes que están juntos". ¿Qué había dicho el paciente? Tras haber hablado de su tos y plantear la cuestión de la finalidad que ésta podía tener, había dicho lo siguiente:

> Bueno, es de esa clase de cosas que uno haría si entrase a una habitación en la cual dos amantes estuvieran juntos. Si alguien estuviera acercándose a un lugar como ése, podría toser un poco, con discreción, y así hacerles saber que van a ser perturbados. Yo mismo lo hice, por ejemplo, cuando era un pibe de quince años y mi hermano estaba con su chica en la sala de estar. Yo tosía antes de entrar, de modo que si estaban abrazándose pudieran parar antes que yo llegase. Ellos no se sentirían pues tan avergonzados como si yo los hubiese pescado haciéndolo.

No es poca cosa subrayar a este propósito que la tos es un mensaje. El paciente lo manifestó, y nosotros lo intuimos, ya que todo lo que viene después nos lo ha desplegado. Al respecto, hagamos de inmediato un comentario.

Aunque parezca un poco puntilloso, sepan no obstante que el tipo de observaciones que voy a introducir les mostrará que de esto se deduce todo lo demás, a saber, lo que denominé la caída de nivel que presentará

la interpretación de Ella Sharpe. Por el modo en que analiza las cosas, no capta, o al menos no hace resaltar, lo que es importante realzar, a saber, que el sujeto no sólo tosió, sino que de algún modo llegó a decir a la analista, para gran sorpresa de ésta –lo subraya ella misma–, *Es un mensaje*. Y ella elide esto.

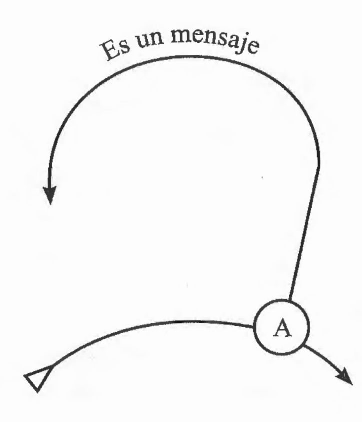
Basta con referirse al catálogo de sus trofeos de caza –aún no hemos llegado a lo que elige incluir en él, y que depende de lo que reconoció previamente– para constatar que ella bien nota *the cough*, la tos, pero que no obstante elide algo que ella misma nos ha subrayado: que el sujeto se pregunta cuál es la finalidad *–purpose–* de esa tos, qué es lo que anuncia. Éste es sin embargo el punto importante acerca de esa tos-mensaje, si mensaje es: el sujeto comienza literalmente por decir de esa tos que es un mensaje, la señala como mensaje. Y más aún: en esta dimensión en la cual anuncia que es un mensaje, plantea la pregunta de cuál es la finalidad de ese mensaje.

¿Qué ocurre en el análisis, según la definición y la articulación que intentamos proporcionarle? Ante todo, es un discurso. Imposible olvidar su trama estructural. La exigencia de desarticularlo no procede de ningún refinamiento especial; en sentido estricto, no es más que analizarlo.

Vamos a ver qué importancia tiene. Hasta cierto punto, podemos comenzar a ubicarnos en nuestro grafo a partir de ahora. Cuando el sujeto se pregunta *¿Qué es esta tos?*, hace una pregunta de segundo grado acerca del acontecimiento. La plantea a partir del Otro, ya que la plantea en la medida en que está en análisis.

Diré que en esta ocasión el sujeto muestra estar mucho más adelantado de lo que Ella Sharpe se imagina, como lo notamos en la sorpresa que ella manifiesta. Es algo similar al modo en que los padres siempre van a la zaga de lo que los hijos comprenden o no comprenden. Aquí la analista va a la zaga del hecho de que el paciente pescó el truco hace mucho tiempo, a saber, que es cuestión de interrogarse sobre los síntomas de lo que ocurre en el análisis, y que el más mínimo contratiempo plantea una pregunta.

En pocas palabras, la pregunta relativa a la tos como mensaje se sitúa justo aquí, con su forma de signo de interrogación, en la parte superior del grafo. Para permitirles localizar el punto en que nos encontramos, les agrego la parte inferior, que con otro propósito definí diciéndoles que era el nivel del discurso del Otro.



Es un mensaje

Resulta aquí manifiesto que el sujeto entró bien en el discurso analítico y que plantea literalmente una pregunta que concierne al Otro que está en él, a saber, su inconsciente. Ese nivel de articulación es siempre perentorio en cada sujeto, en la medida en que se pregunta: *¿Pero qué es lo que Él quiere?*

No es un enunciado inocente que se habría hecho en el interior del análisis. No existe la menor duda de que esa interrogación se enuncia en un nivel que se distingue del primer plano verbal, el del enunciado inocente, y que apunta justo al lugar en que situamos lo que al fin y al cabo debe constituir el *shibboleth* del análisis, a saber, el significante del Otro. Ese significante es precisamente lo que está velado para el neurótico, en la medida en que éste no conoce la incidencia de aquél y se pregunta al respecto. En esta ocasión lo reconoce, pero está lejos de tener la respuesta. De ahí la interrogación: *¿Qué es ese significante del Otro en mí?*

Digamos, en términos adecuados al comienzo de nuestra exposición, que en definitiva el sujeto está lejos, y con razón, de poder reconocer que el Otro está castrado, no menos que de reconocerlo acerca de sí. Por ahora, desde esa posición de inocencia o de ignorancia docta que está constituida por el hecho de estar en análisis, él meramente se pregunta qué es ese significante, en la medida en que es significante de algo en su inconsciente, significante del Otro.

He aquí lo que está elidido en el progreso de Ella Sharpe.

Va a enumerar las "Ideas concernientes a la finalidad de una tos"; así toma ella las cosas. Por supuesto, son ideas concernientes a la tos, pero acerca de ésta dicen ya mucho más que una simple cadena lineal de ideas.

Algo ya se esboza, que se localiza en nuestro grafo, aquí en particular.

2

Ella Sharpe nos dice que la tos aporta ante todo *thoughts of lovers being together*, "pensamientos de amantes que están juntos".

Les leí lo que dice el paciente, y me parece que de ninguna manera puede resumirse de ese modo.

Si lo oímos, la idea que aporta es la de alguien que se acerca como tercero a esos amantes que están juntos. Se acerca como tercero, pero no de cualquier forma, ya que se las arregla para no acercarse como tercero de una manera que incomode demasiado.

En otros términos, es de máxima importancia señalar de entrada que, si hay tres personajes, su reunión implica variaciones en el tiempo, y variaciones coherentes, a saber, que los amantes están juntos mientras el tercero está fuera. Cuando el tercero ha entrado, ya no lo están; eso salta a la vista.

Bien dirán que, si nos hiciera falta una semana de meditación para dar cuenta de lo que el paciente nos aporta, así como nos harán falta dos semanas para cubrir la materia que nos aportan este sueño y su interpretación, el análisis podría parecer algo inalcanzable, sobre todo porque las cosas no dejarán de expandirse y rápidamente nos veremos desbordados. Pero en realidad ésa no es en absoluto una objeción válida, por la precisa razón de que, hasta cierto punto, lo esencial está en el esquema que ya se delinea, a saber, que cuando el tercero está fuera, los dos están juntos, y cuando el tercero está en el interior, los dos ya no están juntos.

No digo que la totalidad de lo que vamos a ver a este respecto ya esté aquí, pues sería un poco simple. Pero lo veremos desarrollarse, extenderse y, en definitiva, involucionar en sí mismo como un *leitmotiv* indefinidamente reproducido que se enriquece en todos los puntos de la trama hasta constituir toda una textura del conjunto. Verán cuál.

¿Qué idea apunta Ella Sharpe a continuación? "Rechazo de fantasía sexual concerniente a la analista". ¿Acaso eso es algo que dé cuenta de lo que el paciente ha aportado?

Justo después de que él le explicara de qué serviría la tos si hubiese amantes en el interior de la habitación, la analista le planteó la pregunta: "¿Y por qué toser antes de entrar aquí?". Él le respondió:

> Es absurdo, porque es obvio que no me invitarían a subir si hubiese alguien aquí, y para nada pienso de usted algo así. No logro ver la más mínima necesidad de una tos. Sin embargo, esto me recordó un fantasma que tuve de estar en una habitación en la cual no debería estar…

En este punto se detiene lo que Ella Sharpe resume diciendo que hay aquí "rechazo de fantasía sexual concerniente a la analista". ¿Es acaso así?

Parece que no hubiese aquí rechazo alguno, sino más bien admisión –admisión desviada, por cierto, pero admisión al fin– por medio de las asociaciones que vendrán. No puede decirse que el sujeto se encuentre en una posición de lisa y llana negación, que rechace lisa y llanamente la proposición de la analista –que por el contrario parece ser el tipo mismo de la interpretación oportuna, dado que va a acarrear todo lo que vendrá. Lo que está en juego es la fantasía sexual asociada a la entrada del paciente en el despacho de la analista, donde supuestamente está sola, y pronto verán que no hace falta ser experto para elucidarla.

El tercer elemento que las asociaciones nos aportan es, nos dice Ella Sharpe, un fantasma: "Fantasma de estar donde no debería estar, y ladrar como un perro para despistar a la gente".

Lo que traduzco por *despistar* es, en el texto inglés, una expresión metafórica, *to put off the scent*. Nunca carece de importancia que se use una metáfora antes que otra, pero no hay huella alguna de *scent* en lo que nos dice el paciente. Que esté reprimido o no, nada nos obliga a decidirlo. Lo digo porque el *scent* es la alegría dominical de ciertas formas de análisis. Contentémonos aquí con lo que al respecto dice el paciente.

Respondiendo a la pregunta que le planteó la analista, él le dijo:

> Esto me recordó un fantasma que tuve de estar en una habitación en la cual no debería estar {*esto corresponde a lo que* surmises *la analista*} y de pensar que alguien podría pensar…

La estructura es doble, de referencia a la subjetividad del otro: *Pienso que alguien puede pensar…* En esto pondré el acento, ya que es algo absolutamente constante, que sin cesar está en juego, y sólo allí podemos centrar dónde está el deseo. Eso mismo es lo que todo el tiempo

aluden el informe de Ella Sharpe y el modo en que ella toma en cuenta las diferentes incidencias tendenciales.

Él dice pues: tuve esta fantasía

> de pensar que alguien podría pensar que yo estaba allí, y entonces pensé que para impedir que alguien entrara y me encontrara allí, yo ladraría como un perro. Eso disimularía mi presencia. *The "someone"* se diría entonces "¡Oh!, allí dentro solo hay un perro".

El sujeto aclaró bien que esos recuerdos se remontan a la infancia tardía, a la adolescencia. A pesar del carácter poco coherente, paradójico, incluso absurdo, de esa fantasía, la analista no dejó de percibir todo su valor y la conservó como algo importante en su catálogo de ideas. La resume entonces en términos que hemos mencionado: "Fantasma de estar donde no debería estar, y ladrar como un perro para despistar a la gente".

Es exacto, salvo que, si él se imagina que está donde no debería estar, la finalidad de su fantasma, su sentido, su contenido evidente, es mostrar que él no está donde está. Ésa es la otra cara. Es muy importante porque, lo veremos, tal es la característica, la estructura misma, de toda afirmación subjetiva por parte de este paciente.

Cortar por lo sano, como lo hace la analista, y decirle que en tal punto quiso matar a su semejante y que lo que teme aquí es la represalia y la revancha es sin duda tomar partido, y en condiciones en las cuales nuestras posibilidades de error y de éxito a la vez, es decir, nuestras posibilidades de hacerle efectivamente adoptar de manera subjetiva, subjetivar, lo que decidimos, son particularmente evidentes. Y en eso consiste el interés de este texto.

Por otra parte, esto no quita que esa interpretación ponga en evidencia lo que aquí se anuncia de su estructura, y que aparece ya en el fantasma, a saber, que él no está donde está. Vamos a ver el sentido que quizá tenga esa interpretación, así como una interpretación muy diferente a la cual quizá pueda conducirnos.

Sea como fuere, él no recurre a cualquier medio para hacer que no está donde está: se pone a ladrar como un perro. Hacer eso en una habitación en la cual no debemos estar no es por cierto la mejor forma de no llamar la atención. Desde el punto de vista de la realidad, es más que claro que ese fantasma es insostenible.

El único valor de esa frase es que nos hace observar que no estamos dentro de lo comprensible, sino dentro de lo imaginario. Cuando

en sesión escuchamos cosas como ésta, creemos comprender, pero ése es un efecto posterior: el enfermo parece comprender, nos conformamos. Ser comprensible, ya les dije, es lo característico de todo afecto, de todo ese margen, ese aditamento, esos bordes, del discurso interior –y, en especial, tal como podemos reconstituirlo cuando tenemos la impresión de que no es tan continuo como se cree. La continuidad es un efecto obtenido sobre todo por medio del afecto. Es una ley: cuanto menos motivados son los afectos, más comprensibles parecen al sujeto.

No por ello debemos acompañarlo. En consecuencia, por evidente que pueda parecer, la observación que hice tiene alcance de todos modos. Lo que hay que analizar es el fantasma, y sin comprenderlo, es decir, encontrando en él qué estructura revela.

Ahora bien, en este caso, ¿qué quiere decir ese fantasma? Recién, lo importante era ver que el sujeto nos decía, a propósito de su tos, *Es un mensaje*. De igual modo, es importante percatarnos de que ese fantasma no tiene en verdad sentido alguno, de que su eficacia eventual tiene un carácter totalmente irreal, y de que, al ladrar, el sujeto dice meramente *Es un perro*.

Aquí también se convierte en otro, pero ésa no es la cuestión. Aquí no se pregunta cuál es ese significante del Otro en él, sino que produce un fantasma. De todos modos, que esto nos llegue es lo bastante valioso como para que nos percatemos de lo que nos dan.

¿Con ayuda de qué se convierte en otro? Con ayuda de un significante, precisamente. El ladrido es aquí el significante de lo que él no es. Él no es un perro, pero, gracias a ese significante, en el fantasma se obtiene el resultado perfectamente: él es otro.

3

Aunque no hayamos agotado todo lo que se presentó como simple asociación con la tos, ya que todavía hay un cuarto elemento que enseguida veremos, les pediré que abran un paréntesis a propósito de la función del significante en el fantasma.

Dejaremos de lado ese sueño, para retomar la pequeña observación clínica elemental a la cual hice alusión al final de una reciente comunicación científica, y que dije que les aportaría aquí.

Es indispensable decir que, en una materia tan abundante, lo que habría que enseñar es tan desmesurado en relación con lo que se enseña, es decir, con lo que se machaca, que hay días en que a decir verdad me siento ridículamente agobiado por la tarea que emprendí.

En el caso de Ella Sharpe, está claro que el sujeto se considera suficientemente cubierto por ese ladrido fantasmático. Tomemos el *Es un perro*. Con respecto a esto, quiero llamar la atención de ustedes sobre un punto que concierne a la psicología del niño.

Con ese niño al cual queremos comprender, intentamos hacer esa psicología que denominan genética y que consiste en preguntarse cómo el querido pequeño, que es tan tonto, comienza a adquirir sus ideas. Se preguntan cómo procede el niño. Su mundo sería primitivamente autoerótico, los objetos sólo llegarían más tarde. Supongo que todos ustedes tienen bastante experiencia con el niño, gracias a Dios –si no en forma directa, al menos por intermediación de pacientes que les cuentan la historia de su hijito–, como para captar que no hay nada más interesado en los objetos, y en los reflejos de los objetos, que un niño pequeñísimo.

Pero dejemos eso de lado, ya que por el momento la cuestión es percatarnos de cómo entra en juego la operación del significante en el niño. Digo que en el niño podemos ver esa operación en la fuente, en el origen de su captación del mundo que se le ofrece –y que ante todo es un mundo de lenguaje, un mundo en el cual la gente le habla, lo cual es obviamente un enfrentamiento bastante asombroso. ¿Cómo entrará el significante en ese mundo?

Ya aludí al hecho siguiente, que cualquiera puede notar –siempre que tenga simplemente la oreja atenta y que no quiera confirmar a toda costa las ideas preconcebidas con que encara al niño.

Hace poco, un amigo me hacía esta observación: habiendo tomado partido por cuidar a su hijo, a quien consagra mucho tiempo, nunca le había hablado del perro más que llamándolo *perro*, y no dejó de sorprenderle el hecho de que el niño, que había ubicado perfectamente lo que designaba la nominación primitiva del adulto, se puso a llamarlo *guau guau*.

Ese *guau guau*, cuyo empleo el niño limita a la designación del perro, es un rasgo elegido primitivamente del perro, entre todos sus caracteres. ¿Y cómo sorprenderse de ello? Es obvio que el niño no comenzará ya a calificar a su perro. Mucho antes de poseer el manejo de cualquier especie de atributo, comienza a poner en juego lo que puede

decir al respecto, a saber, el modo en que el animal se presenta como productor de un signo –que no es un significante.

Observen que aquí el lenguaje se ve favorecido por lo que le ofrece algo que está bastante aislado en lo que se manifiesta –a saber, la presencia del animal– pues le proporciona el material, algo que ya es emisión laríngea. El niño toma ese elemento, ¿cómo qué?, como algo que remplaza al perro, término que él ya ha escuchado y comprendido a la perfección, hasta el punto de que, cuando decimos *perro*, él puede dirigir su mirada tanto hacia el perro como hacia una imagen de ese perro. Remplazar *perro* por *guau guau* es hacer la primera metáfora, y en ello vemos iniciarse la operación predicativa. Nada es más acorde a la verdadera génesis del lenguaje.

Se ha señalado que, en las formas primitivas del lenguaje, lo que actúa con función de adjetivo son metáforas. Eso se confirma aquí en el sujeto, salvo que no nos hallamos ante alguna misteriosa operación primitiva del espíritu, sino ante una necesidad estructural del lenguaje que quiere que, para que algo se engendre en el orden del significado, deba haber sustitución de un significante por otro significante.

Ustedes me dirán: *¿Por qué afirmar que lo esencial es la sustitución de* perro *por* guau guau*? ¿Qué sabe usted al respecto?*

Les responderé en primer lugar por medio de un hecho de observación corriente que me han contado, no hace tanto tiempo, personas que llegado el caso me hablan de un modo que, pese a no estar directamente elucidado por los planes de investigación que doy, está orientado por la acción de mi enseñanza. A partir del momento en que el niño aprende a llamar *guau guau* a un perro, llamará *guau guau* a un montón de cosas que nada tienen que ver con un perro. Esto les muestra de inmediato que se trata de la transformación del signo en significante y de la puesta a prueba del poder del significante. Se lo somete a la prueba de toda clase de sustituciones, y poco importa entonces si sustituye a otros significantes o a unidades de lo real.

El extremo de ese proceso es el momento decisivo, que subrayé al final de la comunicación científica que les dije, en el cual el niño declara, con la mayor autoridad y la mayor insistencia, *el perro hace miau* o *el gato hace guau guau*. Extremo absolutamente decisivo, ya que en ese momento la primitiva metáfora, que está constituida pura y simplemente por el ejercicio de la sustitución significante, engendra la categoría de la calificación.

Escúchenme bien. En este caso podemos formalizar el paso, el progreso, que aquí se realiza.

Diremos que primero se establece una cadena unilineal que dice *perro = guau guau*. Luego el niño superpone, combina, una cadena con la otra, hace que la cadena *el perro hace guau guau* se cruce con la cadena *el gato hace miau*. Por último, al sustituir *guau guau* por *miau*, pone en juego la posibilidad de una división de cada una de las cadenas en dos partes: la que provisoriamente será fija, y la que, no menos provisoriamente, será móvil. Algo quedará de una cadena, y en torno a eso girará lo que puede intercambiarse.

En otros términos, el significado S' del gato se asocia con el S, el *guau guau*, significante del perro. Esto supone que por lo bajo –y, para comenzar, no hay lo bajo–, el niño enlaza el *miau*, significante del gato, con el significante del *guau guau*, el perro.

$$\frac{S' \cdot S}{S \cdot S'}$$

Entrecruzamiento e intercambio

La importancia que el niño da a este ejercicio es por completo evidente, y lo demuestra lo siguiente: si los padres tienen la torpeza de intervenir, de corregirlo, de reprenderlo o de recriminarlo por decir semejantes tonterías, el niño tiene reacciones emocionales muy vivas –en definitiva, llora porque sabe bien qué es lo que está haciendo, al revés de los adultos, que creen que se hace el tonto. Hace una metáfora.

Según la formulación que di de ella, desde el punto de vista del grafo una metáfora consiste muy esencialmente en que algo en el nivel de la línea superior está desplazado, elidido, con respecto a algo que, en la línea inferior del significado, también está desplazado. La enunciación *el perro hace guau guau* es una simple conexión imitativa con respecto a la realidad. A partir del momento en que se introduce el juego, en que *el perro hace miau* y en que el *guau guau* elidido se ubica por debajo de la enunciación concerniente al perro, ésta deviene en sentido estricto una enunciación significante.

Da lo mismo que el perro sea indicado o que sea nombrado. Pero cuando se le atribuye una cualidad, ésta no está, literalmente, en la misma línea, sino sobre la de la cualidad como tal, en la cual están los que hacen *guau guau*, los que hacen *miau*, y también todos aquellos que harán otros ruidos, todos implicados aquí en la verticalidad, en la altura, del paradigma. Aquí comienza a nacer, de la metáfora, la dimensión del adjetivo.

Como saben, no fue ayer cuando se vieron estas cosas: Darwin ya se había ocupado de ellas. Sin embargo, por falta de aparato lingüístico, las cosas quedaron muy problemáticas para él. Pero éste es un fenómeno tan general, tan esencial, tan funcionalmente dominante en el desarrollo del niño, que a Darwin, pese a estar más inclinado a las explicaciones naturalistas, no había por cierto dejado de impresionarlo el siguiente hecho.

Le parecía muy divertido que un niño que ya tenía suficiente astucia como para aislar del pato su *quack* –así se fonetiza en el texto el grito del pato, retomado por el niño– remita ese *quack* a toda una serie de objetos cuya homogeneidad genérica les será suficientemente señalada, por el hecho de que, si mal no recuerdo, entre esos objetos había vino y una monedita [*sou*].

No sé muy bien lo que el término *sou* designa, si es un *penny* u otra cosa; no verifiqué lo que quería decir en la época de Darwin, pero era una pieza de moneda. Darwin, en su aprieto, no deja de observar que ésta llevaba la marca de un águila, a partir de lo cual puede proponerse la explicación de que el *quack* se unifica, se relaciona, con la especie volátil en general. Es evidente que el vino sigue siendo un problema, pero quizá podamos pensar simplemente que hay alguna relación entre el vino y, digamos, el elemento líquido, en la medida en que el pato chapotea en él.

No obstante, aunque queramos creer que la cualidad *líquido* sea lo que justifica que el niño aplique al vino el *quack* del pato, y que lo aplique a la monedita so pretexto de que una imagen tan ambigua como la de un águila con alas desplegadas sobre una pieza de moneda puede ser homogeneizada por un niño con su apercepción del pato, no deja de ser cierto que una vez más constatamos que lo que está en juego está mucho más marcado y atravesado por el elemento significante que asociado en la contigüidad de la percepción. En todos los casos, en el registro de la cadena significante podemos captar lo que funda, en el niño, la aprehensión del mundo como mundo estructurado por la palabra.

Tampoco es que busque el sentido, ni la esencia, de los pájaros, del fluido o de las moneditas, sino que literalmente los encuentra a través del ejercicio del contrasentido. Y si tuviésemos tiempo nos plantearíamos preguntas sobre lo que técnicamente es el contrasentido [*non-sens*] –quiero decir, en la lengua inglesa, el *nonsense*.

El *nonsense* es precisamente un género. La lengua inglesa tiene dos ejemplos eminentes de empleo del *nonsense*, a saber, Edward Lear,

autor de los *nonsenses* que él definió como tales, y Lewis Carroll, de quien pienso que al menos conocen *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*.

Si tuviese que aconsejar un libro introductorio a quien proyecte ser psiquiatra o psicoanalista de niños, debo decir que, más que cualquiera de los libros del señor Piaget, le aconsejaría comenzar por leer una obra acerca de la cual tengo las mejores razones para pensar, dado lo que se sabe del autor, que se apoya en la profunda experiencia de las ocurrencias ingeniosas del niño, a saber, *Alicia en el país de las maravillas*.

En ella captaría el valor, la incidencia, la dimensión, del juego de *nonsense* como tal. No puedo aquí más que esbozar esta indicación.

La introduje a modo de paréntesis, a propósito del *Es un perro* de nuestro sujeto.

Retomaremos esto para concluir.

4

El *Es un perro, no es más que un perro*, requiere ser interpretado de manera significante.

Aquí, algo del fantasma se esboza.

En ello reencuentran en efecto lo que les di como fórmula del fantasma, a saber, que en éste el sujeto aparece elidido. No es él, en la medida en que aquí hay otro, un otro imaginario, *a* minúscula –primera indicación que les permite localizar en esta escena un fantasma como tal y que les confirma la validez de esa localización.

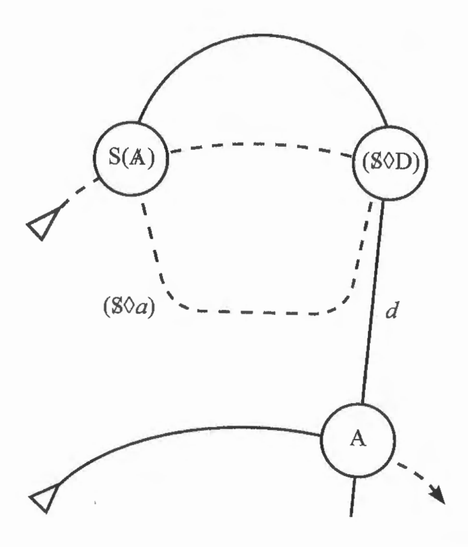
Arribo al cuarto elemento asociativo que nos brinda Ella Sharpe en su catálogo de ideas. *Dog again brought memory of masturbating a dog*. Traduzco: "Perro, de nuevo, aportó el recuerdo de un perro que se masturba".

El verbo *to masturbate* –lo hemos visto– tiene en efecto un empleo naturalmente intransitivo. Se trata de un perro que se masturba, tal como, a continuación del esquema *Aquí sólo hay un perro*, lo ha relatado el paciente:

> Esto me recuerda un perro que se frotaba contra mi pierna, realmente masturbándose. Me avergüenza contárselo porque yo no lo detuve. Lo dejé proseguir y alguien podría haber entrado.

Este *recuerdo de un perro que se masturba* tiene en la lista de Ella Sharpe la connotación de un elemento que debe colocarse a continuación de la cadena. ¿Hay en esto algo que deba satisfacernos por completo? Creo que no. Este elemento nos permite en efecto llegar un poco más lejos aún en lo que está en juego en el mensaje que aporta el sueño.

En este caso, nada es más evidente que la línea que han seguido las asociaciones del paciente. ¿Dónde la hallamos? Está en la enunciación del sujeto. Aquí les dibujo, en línea punteada, ese primer abrochamiento asociativo.



El primer abrochamiento asociativo

Al igual que en la palabra común y corriente, los elementos significantes de esa cadena rota pasarán por los dos puntos-mojones del mensaje y del código. Pero, en el piso superior donde nos encontramos, el mensaje y el código son de una naturaleza muy diferente de la de los del nivel inferior, en el cual el Otro, A, sólo designa al partenaire que habla la misma lengua que el sujeto.

La línea asociativa superior alcanza el punto S(Ⱥ), el significante del Otro que está en mí. Es la pregunta que se plantea. Y lo que el sujeto comienza a desplegar al respecto no hace nada menos que pasar por el punto (\$◊*a*) –lo retomaremos más adelante– y luego por *d*, nivel donde está la pregunta de su deseo.

¿Qué hace el paciente al tener esa tosecilla en el momento de entrar a un lugar donde hay algo que no sabe qué es? “Fantasía sexual concerniente a la analista”, dice Ella Sharpe, ¿pero cuál? Lo que se revela, a través de las asociaciones que vienen después, es su propio fantasma, a saber, que si estuviese en el lugar del otro, ante todo querría no estar allí o, con más exactitud, querría ser tomado por otro.

Ese perro, en la medida en que es él mismo, no está allí. He aquí ese perro, ya no fantasmático, sino como realidad. Esta vez es otro que ya no es del todo significante, sino que es una imagen, un compañero en esa habitación, y un compañero tanto más obviamente cercano a él, asimilado a él, que el perro va a masturbarse contra la propia pierna del paciente.

¿Cuál es el esquema de lo que ocurre en ese momento? Sabemos que el otro –aquí, el animal en calidad de real– tiene una relación con el sujeto, ya que éste se tomó antes el cuidado de informárnoslo. El sujeto podría ser imaginariamente ese animal, a condición de hacerse del significante *ladrador*. Ese otro, presente, se masturba. Le muestra algo: le muestra, muy precisamente, que se masturba.

¿Está concluida la situación? No. Como el propio paciente nos lo dice, existe la posibilidad de que otro entre. Y entonces, ¡qué vergüenza! La situación ya sería insostenible. El sujeto literalmente desaparece de vergüenza ante ese otro, testigo de lo que ocurre.

En otros términos, he aquí lo que se articula: *Muéstrame lo que debo hacer, a condición de que el otro, en la medida en que es el gran Otro, el tercero, no esté. Miro al otro que soy, ese perro, a condición de que el otro no entre; si no, desaparezco de vergüenza. Pero en cambio miro a ese otro que soy, a saber, ese perro, como* Ideal del yo, *como aquello que hace lo que no hago* –como *ideal de potencia*, dirá más tarde Ella Sharpe.

Pero esto, por cierto, no ha de tomarse en el sentido en que ella lo entiende, ya que justamente no tiene nada que ver con las palabras. En la medida en que el perro no es un animal hablante, puede ser aquí el modelo y la imagen ideal; y el sujeto puede ver en él lo que desea ver, o sea, que le muestran lo que debe hacer, lo que puede hacer, y ello mientras él no está a la vista del Otro –aquel que puede entrar y que habla.

En otras palabras, en la medida en que aún no he entrado a lo de mi analista, puedo imaginarla, a Ella Sharpe en particular, pobre buena mujer, mostrándome que se masturba. Y toso para advertirle que debe retomar una posición normal.

Hay en esto un juego entre dos figuras del otro –aquel que no habla y que imaginamos, y aquel a quien vamos a hablar pero a quien rogamos que preste atención a que la confrontación no se produzca demasiado rápido, a que el sujeto no comience a desaparecer.

En este juego está el punto central donde de pronto va a surgir el sueño en la memoria.

Pues bien, la próxima vez retomaremos el sueño y veremos que es todo lo contrario de ese fantasma, forjado en estado de vigilia, cuyos lineamientos hemos delimitado hoy.

21 DE ENERO DE 1959

X

LA IMAGEN DEL GUANTE DADO VUELTA

Articulación fantasma-sueño
Tras la puerta, el enigma
Reina de Suecia y Dama de China
La relación narcisista con el pene
Separar los principios macho y hembra

Ahora, en nuestra experiencia, prácticamente, hacemos uso de la noción de deseo.

¿En qué consiste nuestro ejercicio aquí? Se trata de mostrarles que, en ese uso, sin saberlo suponemos cierto número de coordenadas que siempre son las mismas y que intento situar.

Reconocerlas tiene interés porque, si no, el pensamiento se desliza siempre un poco más hacia la derecha, un poco más hacia la izquierda, se aferra a relaciones mal definidas, y ello no siempre deja de provocar inconvenientes a la conducción de la interpretación.

Hoy proseguiré el análisis del sueño que tomé de Ella Sharpe por su carácter excepcionalmente bien elucidado. Y veremos las cosas bajo un doble aspecto.

Por un lado, lo más agudo, lo más fino, lo más notable que ella dice en la observación de la sesión en que se analiza el sueño y de las dos sesiones siguientes se inscribe tan bien dentro de las categorías cuyo uso intento enseñarles, que éstas permiten otorgar todo su valor a los elementos que ella ha reunido. No obstante, por otro lado, al no distinguir la originalidad de esos elementos, de algún modo reduce el alcance de los mismos, reduce en un grado su color, su relieve, los mezcla, los reduce a nociones más burdas, más sumarias, que le impiden sacar todo el partido posible de lo que tiene entre manos.

Para fijar en sus mentes algo que está destinado a delinearse cada vez más precisamente y un poco mejor, comenzaré retomando por un momento el grafo.

Pienso que ustedes empiezan a entrever lo que significa el doble piso del grafo.

Ese recorrido que vuelve sobre sí mismo, que es el de la enunciación analítica liberada por la regla de la asociación libre, ¿a qué tiende, en suma, sino a poner de relieve, tanto como sea posible, lo que está incluido en todo discurso, a saber, una cadena significante dividida en lo que todos saben, es decir, en elementos interpretables? Esos elementos, interpretables por ser fragmentados, aparecen precisamente en la medida en que el sujeto intenta reconquistarse en su originalidad, intenta ser más allá de lo que la demanda ha coagulado, aprisionado, en él, de sus necesidades.

En efecto, en la expresión de sus necesidades el sujeto se ve primitivamente capturado, hundido, en las necesidades características de la demanda, debidas a que la forma de ésta ya está alterada, alienada, por el hecho de que tenemos que pensar bajo la forma del lenguaje, a que ya hay que inscribirla en el registro del Otro como tal. Aquello que en su raíz es la necesidad no puede ser lo mismo al final, donde sólo puede ser reconquistada, o conquistada más allá de la demanda, en una realización de lenguaje, en la forma del sujeto que habla.

En ese nivel se produce el primitivo apartamiento, la primitiva distancia, del sujeto respecto de la necesidad. El sujeto de la necesidad se encuentra en una relación de algún modo inmanente con la vida, está incluido por completo en su participación vital. Por el contrario, esa *x* que se llama *lo que el sujeto quiere* se refiere al sujeto en la medida en que se constituye como algo que declara estar, y como algo que está, en cierta relación con el ser.

Entre el lenguaje pura y simplemente *requisitivo* de la demanda y aquel en que el sujeto responde a la pregunta acerca de lo que quiere y se constituye con respecto a lo que es hay un intervalo. En ese intervalo se produce lo que se denomina deseo. A ello se debe que, en la doble inscripción del grafo, encuentre su lugar en algún lado de la parte superior.

Hay cierta homología entre el deseo y la función que tiene el yo.

El yo, que se constituye en cierta relación imaginaria con el otro, con el pequeño otro, después es capturado en el discurso del Otro, el grande. En efecto, el llamado que se hace al Otro no se limita a apuntar a la satisfacción de una necesidad, sino que se retoma a sí mismo para

instituirse dentro de lo que alguna vez denominé *palabra plena*. Es la palabra que compromete, en la cual el sujeto se constituye a sí mismo en relación con otro, diciéndole *Tú eres mi amo, Tú eres mi mujer*.

Ustedes pueden seguir su huella en el grafo: el yo es capturado en el discurso del Otro, que lo instituye en relación con un objeto, antes de regresar aquí en forma de mensaje. De esa captura del yo en el discurso del Otro depende el simple hecho de que yo hable de mí como yo. Es un enunciado articulado de manera fragmentaria, que requiere un desciframiento de un orden especial en el deseo.

¿Dónde se inscribe el deseo? Respecto del nivel superior del discurso, en el cual el sujeto, mediante el esfuerzo de toda su vida, tiende a culminar en algo donde su ser se declare, el deseo se sitúa a medio camino en la medida en que es una reflexión, un retorno, de ese esfuerzo. Así como el yo se constituye en cierta relación con el otro imaginario, el deseo se instituye y se fija en cierta relación con el fantasma.

El sujeto en calidad de evanescente, que se desvanece en cierta relación con un objeto electivo: tal es la relación que les designo mediante el fantasma. El fantasma siempre tiene esa estructura. No es tan sólo relación de objeto. Es algo que corta. Es cierto desvanecimiento, cierto síncope significante del sujeto en presencia de un objeto.

El fantasma satisface cierta acomodación, fijación, del sujeto respecto de un objeto que tiene un valor electivo.

El carácter electivo de ese valor es lo que intento demostrarles este año con ayuda de cierto número de ejemplos.

El último en cuanto a fecha, que tomé de Ella Sharpe, requiere una demostración que nos falta concluir.

1

La relación de oposición entre el sujeto y cierto objeto es implícita en el fantasma cuya confesión constituye el prefacio, el preludio, del sueño enunciado por el sujeto.

Éste entonces llega y comienza a hablar de su tos –mensaje acerca del mensaje. Esa tos sirve para avisar misteriosamente, antes de entrar a la habitación donde podría haber otros dos que estarían amándose, que es hora de separarse.

En segundo lugar, las asociaciones nos muestran que esa tos es muy próxima a un fantasma que él entrega de inmediato. En un fantasma pasado, imaginó que, si estuviese en algún lugar y no quisiera ser hallado ahí –porque no debía estar en ese lugar–, podría ladrar como un perro. Y todo el mundo se diría: *¡Vaya, es un perro!* El ladrido revela pues ser la señal mediante la cual el sujeto se ausenta profundamente de donde está, se señala como si fuese otro. La tos, por su parte, se correlaciona con que una pareja, aislada en una habitación, disfruta.

Pero una tercera asociación nos muestra que el sujeto mismo está incluido en esa pareja. Ese perro que él ha sido, que ladra para convertirse en otro, hete aquí que surge en el recuerdo de un episodio real, cuando un perro fue a masturbarse contra su pierna –¿y qué habría pasado si los hubiesen sorprendido a ambos?

En suma, vemos aquí delinearse algo de orden estructural.

Lo que está en juego en el fantasma de esos dos, uno frente al otro, en el interior de cierto recinto, dentro de la relación imaginaria es suficientemente aclarado por el recuerdo evocado a continuación de ese fantasma, el del perro también imaginario que se masturba contra su pierna. Asimismo muestra, al masturbarse, que él forma parte de la pareja de amantes.

Como era de esperarse, la identificación del sujeto está por doquier. El sujeto es tanto quien está fuera y se anuncia, como quien se encuentra dentro y está incluido en la relación de pareja, con lo que ésta entraña de común fascinación imaginaria. Pero no es esto lo esencial.

Lo que hay que poner de relieve es la estructura. O bien los dos elementos de la pareja imaginaria, dual, siguen estando aquí unidos en una común fascinación por el acto –entre abrazo, apareamiento, y fascinación especular–, y el otro no debe estar allí, o bien el otro se muestra, y entonces los dos se separan, la pareja se disuelve.

No obstante, también esta estructura falsea el problema.

¿Qué nos dice el sujeto? Que tuvo una tosecilla antes de entrar a lo de su analista, mientras que está claro que, si lo han hecho subir, se debe a que no había nadie más, a que ella estaba totalmente sola. *Por lo demás*, dice, *éstas no son cosas que yo me permitiría pensar de usted.* Sin embargo, ése es el problema.

Al toser, el sujeto hace un acto cuya significación no sabe, ya que él mismo plantea la pregunta acerca de qué puede querer decir esa tos. Digamos que mediante esa tos, al igual que el perro mediante su ladrido, se convierte en otro. Él mismo no sabe cuál es ese mensaje, y no

obstante se anuncia por medio de esa tos. Al anunciarse por medio de su tos, ¿qué es lo que imagina? ¿Qué imagina que hay en el interior de esa habitación?

Él nos señala que en esta ocasión esa tos es una impulsión, una compulsión que lo ha desbordado, y que eso lo irrita. A este propósito, puse de relieve qué asombrosa era aquí la actitud de Ella Sharpe: creyó que ante todo no debía hablarle al respecto, ya que el sujeto no era consciente de ello y no había que volverlo consciente. De hecho, es tan consciente de ello que él mismo la menciona, y subraya que es un mensaje y que no sabe cuál.

¿Qué imagina que hay en el interior de la habitación? ¿Cuál es el objeto que está allí tras la puerta mientras él está en el exterior y se anuncia, de una manera que lo aliena, mediante su tosecilla, mediante ese mensaje que él no comprende? La asociación que lleva de la tos al ladrido del perro sirve para mostrar que, si él se manifiesta mediante la tos, lo hace para anunciarse como otro, como alguien diferente de sí mismo.

De una manera fluctuante, ambigua, el sujeto trazó aquí, en cierto sentido, una primera circunferencia. Primero nos habló de su tos como mensaje. Luego asoció con el fantasma en el cual se entretuvo imaginando que era un perro, después con el recuerdo, en la realidad, de su acoplamiento con un perro en una habitación. Entonces pasó sucesivamente por algo que refleja su deseo y luego encarna su fantasma. Aquí se cierra el círculo. Después va a cambiar de registro.

En este punto concluía mi última clase. En ese momento, señala la analista, el sujeto vuelve a tener una tosecilla, como si puntuara, y se pone a enunciar el sueño que ya les he leído.

Lo que quiero decirles es cuál será, a partir de aquí, nuestro objetivo. Vamos a confrontar el fantasma con el sueño, es decir, lo que en el sueño se manifiesta de la relación del deseo con el fantasma. Nos percatamos pues –ya les dije– de que están acentuados de manera exactamente opuesta.

En el fantasma, la acentuación recae sobre el sujeto.

El sujeto ladra como un perro. Ese ladrido es un mensaje, un anuncio, y a la vez aquello que lo disfraza. Ladrando, él se anuncia como otro. No comprende por qué procede así, pero las asociaciones acerca de la tos nos indican que para él es cuestión de colocarse en la postura de no estar allí o, si está allí, en la de anunciarse como otro, de modo tal que la pareja se separe y que desaparezca lo que, tras la puerta, había

para ver. ¿Qué se imagina que ocurría en la habitación antes de que él entre? El enigma está allí.

El carácter enigmático de lo que se le esconde resulta bien subrayado por el hecho de que, en el momento de entrar al consultorio de su analista, tenga esa famosa tosecilla. ¿Por qué desea anunciarse de ese modo? ¿Qué puede acaso haber tras la puerta? ¿Qué puede él imaginarse? Lo que está velado es el lado derecho de la fórmula del fantasma, el objeto *x*. Aquí es, no diré su analista, sino lo que se encuentra en la habitación.

Ahora tomemos el sueño. Aquí, lo que se pone claramente en primer plano es un objeto.

Ese objeto es un elemento imaginario, pero no cualquiera. Como está en un sueño, ustedes tienen que contar con que esté marcado por cierta función, y lo que les he enseñado acerca del sueño no tendría sentido si esa función no fuese una función de significante. Bien lo sabemos: lo que está a la derecha de la relación en la fórmula del fantasma tiene una función compleja; no es sólo una imagen, sino un elemento significante. Sin embargo, esto permanece para nosotros velado, enigmático, y no podemos articularlo como tal.

Del otro lado de la relación, a la izquierda, está el sujeto.

Todo lo que sabemos al respecto es que en el fantasma se anunció a sí mismo como otro, es decir, como sujeto marcado por el significante, como sujeto tachado. En el sueño, por el contrario, lo que tenemos es la imagen, y lo que no sabemos es lo que está del otro lado, a saber, el sujeto.

¿Qué es él en el sueño? Eso es lo que la señora Ella Sharpe, en su interpretación del sueño, intentará articular para él.

Ahora tomemos las asociaciones que se le ocurren al sujeto a propósito de su sueño.

2

El relato del sueño se cierra por medio de la observación del sujeto acerca del uso del verbo *to masturbate*.

Lo empleó en sentido transitivo, en la frase "ella se decepcionaba tanto que yo pensaba que debía masturbarla", mientras que lo correcto es el uso intransitivo. Es obvio que se trata de otra cosa, a saber, que el

sujeto se masturbe. Es lo que la analista piensa, enseguida se lo sugiere; el sujeto acepta, y nota que es raro en extremo que él haya masturbado a alguien, que se acuerda de no haberlo hecho más que una sola vez, con otro muchacho. Y prosigue:

> El sueño está vívidamente en mi memoria. No hubo orgasmo. Recuerdo que su vagina sujetaba mi dedo. Veo la parte anterior de sus genitales, el extremo de la vulva. {*Y describe:*} Algo grande y prominente colgaba hacia abajo como un pliegue en una capucha. Era como una capucha, y eso era lo que la mujer usaba al maniobrar {*término que él había empleado en el relato del sueño*} para obtener mi pene. La vagina parecía cerrarse alrededor de mi dedo. La capucha parecía extraña {*seemed strange*}.
> {*La analista retoma:*} ¿Qué más piensa? *Let the look of it be in your mind* {*Vamos, déjelo surgir*}.
> Pienso en una caverna. Hay una caverna en la ladera en que viví de niño. A menudo fui allí con mi madre. Se la ve desde la ruta por la que uno camina. Su característica más notable es que tiene una parte superior en voladizo {*overhanging top*}, que se parece mucho a un enorme labio. {*Una caverna con una parte que se proyecta hacia delante, algo parecido a la gruta del Cíclope en Capri, cuya costa está salpicada de cosas similares. Al respecto, hace una asociación muy notable:*} Hay cierto *joke* acerca de los labios {labia, *sentido genital del término*} que van transversalmente y no longitudinalmente, pero no recuerdo cómo se armaba la broma, cierta comparación entre la escritura china y la nuestra, que parten de diferentes lados, o de abajo arriba. Por supuesto, los labios están *side by side* {*es decir, lado a lado*} y las paredes de la vagina están atrás y adelante, o sea, unos longitudinales y los otros transversales. Aún pienso en la capucha.

Los *jokes* más conocidos, los que forman parte del patrimonio cultural inglés, están en general bajo la forma de *limericks*. El *limerick* es algo muy importante y revelador; me contento con señalarlo. Busqué en una colección bastante considerable, de unos tres mil *limericks*, el que evoca el sujeto. Seguramente existe, vi algunos que se le acercan.

No sé tampoco por qué el tema de China parece justamente considerado. Esa suerte de inversión de la línea de escritura remite a la asimilación, al mismo tiempo que a la oposición, entre la hendidura genital y la boca. También está lo que se supone acerca de la transversalidad de la vagina tras la línea de la hendidura genital. En otras palabras, todo esto es muy, muy ambiguo.

El *limerick* 1388 de una obra especializada es el que más se acerca al *joke* del sujeto. Es divertido por el hecho de que no se ve en especial

por qué China interviene en esa asociación. Es muy notable que allí nos encontremos, como en nuestro asunto, con la superposición muy esencial entre la imagen de la boca y una imagen genital.

There was a young lady from China
Who mistook for her mouth her vagina.
Her clitoris huge
She covered with rouge,
And lipsticked her labia minor.

Una joven muchacha de China
Confundió su boca con su vagina.
De arrebol cubrió totalmente
Su clítoris sobresaliente,
Y de rouge, sus labios menores.

Traducido pierde su sal.

¿Qué voy a destacar aquí? En este tipo de cosas el pensamiento analítico se desliza de inmediato hacia elementos imaginarios: asimilación de la boca a la vagina, el seno de la madre considerado como el elemento primitivo a engullir o a devorar. Tenemos en efecto toda suerte de testimonios diversos, etnológicos, folclóricos, psicológicos que muestran que la relación primitiva entre el niño y lo que cabe denominar la imagen materna es una relación entre contenido y continente.

Les pregunto: ¿no les parece que aquí habría que recordar algo que tiene exactamente el mismo acento que cuando antaño, en el caso de Juanito, los hice detenerse en la jirafa grande y la pequeña? Lo esencial no era que esos elementos fuesen la madre y el falo, sino lo que Juanito hacía con ellos: podía sentárseles encima, arrugarlos. Les dije entonces que eran símbolos. De manera más matizada, más interrogativa, más sujeta a confirmación, cabría decir que en el fantasma ya eran cosas transformadas en papel.

Para puntuar lo que está en juego, no es inútil introducir aquí el notabilísimo elemento imaginario que está en el sueño y que nos ha sido descripto con gran precisión como el pliegue de una capucha. No es poca cosa. Es algo que ya tiene cierta estructura, que abriga, que cubre la cabeza, y que también se teme. El dedo introducido en ese elemento sexuado, vaginal, que parece *to close round*, nos brinda una imagen clarísima. No hay motivo para rebajar esto a una estructura general de

cosas que se envuelven o se devoran o se engullen, máxime cuando explícitamente se lo relaciona con el dedo del sujeto.

Incluso diré que toda la cuestión es ésa: ¿mete o no mete el dedo allí? Es cierto que allí mete el dedo y que no mete otra cosa; por ejemplo, no mete su pene, a pesar de estar bien presente en esa relación con lo que envuelve, enguanta, a la mano. Esto es absolutamente prevalente, puesto en primer plano como producto de la *figurabilidad* del sueño –según se expresa Freud para designar el tercer elemento que actúa en el *Traumarbeit*, el trabajo del sueño.

La cuestión es qué hacer con eso. ¿Debemos resolverlo de inmediato en una serie de significaciones preformadas? ¿Colocar tras esa imagen todo lo que estamos habituados a encontrar, por haberlo introducido nosotros mismos como en una bolsa de prestidigitador? No. Vamos a detenernos, y a respetarla como algo que tiene aquí un valor específico.

Con sólo tener un poquito más que nociones de libro acerca de lo que semejante fantasma puede ser, ustedes deben de darse cuenta de que una imagen tan elaborada merece que nos detengamos en ella y de que sobre todo conviene no rebajarla –por ejemplo, a esa noción muy general de interior del vientre de la madre, acerca de la cual tanto se habla a propósito de los fantasmas. Además, lo que el sueño nos presenta aquí no es por cierto el interior de un útero, ya que es *overhanging*, un borde que se proyecta.

Dado que Ella Sharpe es agudísima, bien subraya –un poco más adelante, en un pasaje con el que habremos de encontrarnos– que estamos frente a algo notable, a saber, una *projection*, dice, y justo después anuncia que ésta es el "equivalente de un pene".

Es posible, pero ¿por qué apurarse? Tanto más cuanto que ella también subraya que es difícil dejar de considerar esa proyección como algo ligado a la presencia de la vagina. Eso está bastante acentuado en el sueño, y si consideramos la maniobra misma a que el sujeto se presta –se sustituye a sí mismo al meter en ella el dedo y no su pene–, ¿cómo no ver que lo que en ese fantasma se localiza, si cabe decirlo, tiene en efecto, tal como el sujeto lo articula, la más estrecha relación con las paredes anterior y posterior de la vagina?

En definitiva, para un médico cuya profesión es practicar la medicina –no era el caso de Ella Sharpe, que era profesora en letras, lo cual le proporcionaba gran apertura hacia la psicología–, se trata de un prolapso vaginal. Se trata de una *prosection*, un desplazamiento hacia abajo, de las paredes de la vagina; primero la pared anterior, luego, llegado el

caso, la pared posterior, y, en un estadio aún ulterior, lo que aparece en el orificio genital es la cabeza del cuello uterino. La cosa es frecuentísima y plantea toda clase de problemas al cirujano.

De inmediato esto pone en juego el fantasma de la mujer fálica, por supuesto. Tan cierto es, que recordaba, en beneficio de ustedes, un episodio de la vida de la reina Cristina de Suecia, la amiga de Descartes, que era una mujer fuerte como todas las mujeres de esa época. Las mujeres de esa maravillosa mitad del siglo XVII ejercieron una influencia en la historia sobre la cual no sería exagerado insistir. No pude verificar el pasaje, pero el hecho es bastante conocido como para que no sea novedad para algunos de ustedes, supongo.

Cierto día, la reina Cristina de Suecia vio aparecer, por el orificio de su vulva, la punta de un útero que, sin que sepamos las razones, se abrió cual flor en ese momento de su existencia. Era un caso perfectamente tipificado de prolapso uterino. Entonces, cediendo a una adulación *desmedida*, su médico cae a sus pies diciendo: *¡Milagro! Júpiter os devolvió por fin a vuestro verdadero sexo*. Esto nos demuestra que el fantasma de la mujer fálica no data de ayer en la historia de la medicina y de la filosofía.

No es esto lo que está en juego en el sueño. No está en el relato ni en las asociaciones, y por más que el sujeto haya debido de ver, según la analista, el órgano genital materno, tampoco tiene cabida suponer, por ejemplo, que la madre del sujeto haya tenido un prolapso. Aunque ¿por qué no?

Lo cierto es que en la articulación de su comprensión de lo que ocurre, la analista toma en cuenta que ciertas imaginaciones del sujeto le hacen pensar que, con gran probabilidad, vio un montón de cosas desde abajo. Para que su interpretación sea coherente, Ella Sharpe debe necesariamente pasar por la suposición de que hubo cierta captación, por debajo de las faldas, del órgano genital femenino, precisamente el de su madre. ¿Por qué no ir en ese sentido? Verán que estaremos mucho más autorizados a hacerlo que la analista misma, pero, por lo que se refiere a nosotros, aún no hemos llegado a eso.

Antes de continuar, apenas les indico que, cuando hacen referencia a imágenes del cuerpo y las ponen en juego en la interpretación, conviene ser precisos. Muy en especial, no confundiremos afán o deseo o temor del retorno al vientre materno con la relación con la vagina. Esto no es algo de lo cual el sujeto no pueda tener alguna aprehensión directa o indirecta, como a fin de cuentas bien lo muestra la observación que estamos tratando.

Subrayaré ahora el punto que merece retenernos. El sujeto, de inmediato, asocia esa imagen del sueño, acerca de la cual les hice notar el acento especial que recae sobre ella, con algo de un orden muy distinto, con un juego poético y verbal. *Joke* o *limerick*, poco importa.

No les di un ejemplo de *limerick* sólo para divertirme, sino para dar una idea del estilo de la cosa, que es de un extremo rigor literario. Es un género definido en la historia literaria, un género que tiene leyes de lo más estrictas que recaen sobre la escritura. Si bien no nos hemos topado con esta referencia a la escritura en el *limerick* que hemos desenterrado, el sujeto afirma haberla escuchado. Las diferentes direcciones de escritura en nuestro modo de escribir y en el chino, a las cuales se refiere en el momento en que de golpe le surge el pensamiento de que el término *labia* quiere decir *labios*, son aquello que aproxima los labios mayores a los labios de la boca. Y esa misma referencia a la escritura es lo que luego lo pone en la vía de una comparación entre labios mayores y paredes de la vagina.

Asignemos estas comparaciones al orden simbólico, ya que nada es más simbólico que las líneas de los caracteres chinos. Esta referencia sirve bien para indicarnos que, en todo caso, ese elemento del sueño tiene valor significante. Precisamente en ese punto del sueño se manifiesta algo de la relación del deseo con el fantasma, en la medida en que el deseo debe adecuarse, adaptarse, ajustarse, a éste.

El fantasma halla su lugar en el grafo a medio camino entre el significante del Otro tachado y el significado del Otro, S(Ⱥ) y *s*(A).

¿Acaso no ven ustedes que lo que aquí digo no hace más que expresar de una manera más articulada lo que constituye nuestra experiencia cuando intentamos centrar qué es el deseo del sujeto? Siempre intentamos delimitar la posición del sujeto frente a cierto objeto intermedio entre, por un lado, una pura y simple significación asumida, clara, transparente para él, *s*(A), y, por otro lado, algo cerrado, enigmático, que no es del todo un fantasma, que no es una necesidad, que no es un empuje, ni un *feeling*, sino que siempre es del orden del significante en calidad de tal, S(Ⱥ).

Entre esos dos polos está el objeto.

Aquí se presenta bajo la forma de una representación sensible muy precisa y gráfica, pero al mismo tiempo el sujeto nos advierte, por medio de sus asociaciones: esto es significante.

3

¿Qué haré ahora? ¿Pasaré al modo en que la analista lo interpreta? ¿Sí? [*El público asiente.*] Bueno, debo darles a conocer todo el material que tenemos.

Aún pienso en la capucha {*dice el sujeto*}.
¿Sí? ¿Y ahora cómo? {*dice la analista*}.
Un hombre gracioso {*responde él*}, en uno de los primeros campos de golf que recuerdo. {*Lo seguía, sin duda.*} Me dijo que podía conseguirme barato una bolsa de golf y que el material sería "*motor hood cloth*" {*es la tela que se emplea para las capotas de automóvil*}. Lo que recuerdo es su acento. Nunca lo olvidaré. {*En eso, hace una imitación.*} Imitarlo así me recuerda a una amiga que transmite imitaciones {*who broadcasts impersonations*, broadcast *es el vocablo importante*} que son muy ingeniosas, pero contárselo suena a "fanfarronada", tan fanfarrón como contarle qué maravillosa radio portátil tengo. Sintoniza todas las estaciones sin dificultad.
Mi amiga tiene una memoria espléndida. También recuerda su infancia, pero mi memoria es muy mala por debajo de los once años. Recuerdo, no obstante, una de las primeras canciones que escuchamos en el teatro, y después ella imitaba al hombre.

Es una canción del gran estilo inglés del music-hall, que puede traducirse aproximadamente por "¿De dónde sacaste ese sombrero, de dónde sacaste esa teja?". El término *tile*, teja, designa más específicamente lo que a veces se llama *tube*, un sombrero de copa. También puede significar *galera*.

Mi mente {*prosigue*} volvió a la capucha, y me acuerdo del primer automóvil al que subí en mi vida, pero por supuesto en esa época cuando eran nuevos se los llamaba motores. {*El sujeto es sin duda bastante mayor.*} Recuerdo su capota [*hood*], otra vez "*motor hood*" [...]. {*Describe los caracteres más notables de la capota.*} Con correas la ataban atrás cuando no la usaban. El interior era a rayas escarlata. {*Y prosigue.*} El pico de velocidad de ese automóvil era de alrededor de sesenta {*millas*}, más no es bueno para la vida de un automóvil. Es extraño cómo hablamos de la vida de un automóvil como si fuese humano. Recuerdo que me descompuse en ese automóvil, y eso me recuerda esa vez en que de niño tuve que orinar en una bolsa de papel cuando estaba en un tren. Aún pienso en la capucha.

Vamos a parar aquí con las asociaciones, si bien no llegan mucho más lejos, pero de todos modos quiero hacer el contrapunto entre lo que aquí les aporto y el modo en que la analista comienza a interpretar el material.

La primera cuestión importante {*dice*} es hallar la pista cardinal para la significación del sueño. Podemos hacerlo {*dice con mucha razón*} notando justo el momento en que llega a la mente del paciente. {*Después de eso, comienza por el perro que se masturbaba contra la pierna del paciente.*} Un momento antes, él había estado hablando de imitar a un perro, es decir que se identificó con un perro. Después tosió. Después recordó el sueño, un largo y excitante sueño del que despertó acalorado y transpirando. La deducción concerniente a la significación del sueño íntegro es que es una fantasía masturbatoria. {*Aquí estoy totalmente de acuerdo.*} Esto es de primera importancia. {*Estamos de acuerdo con ella.*} Lo siguiente que hay que notar, en conexión con esta fantasía masturbatoria, es el tema de la potencia. {*No lo entiende en el sentido de potencia sexual, sino de potencia en el sentido más universal del término, de omnipotencia, como dirá más adelante.*} Está viajando alrededor del mundo. Es el sueño más largo de su vida. {*Es lo que dice el sujeto.*} Haría falta una hora entera para relatarlo. Correlaciónese con esto su disculpa por la "fanfarronada" en cuanto a las imitaciones de su amiga que se transmiten al mundo y en cuanto a su propia radio portátil que sintoniza todas las estaciones. Nótese su propia imitación del hombre cuyo acento le atrajo, un acento fuertemente coloquial, y {*lo que dijo incidentalmente de él*}.
Aquí la imitación, a través de la amiga o de él mismo, tiene la significación de imitar a una persona más fuerte [...] {*¿Se equivoca?*} Ésta es nuevamente una pista adicional para el sentido {*meaning*} de la fantasía masturbatoria, es decir, una fantasía en la cual él está imitando a otra persona, de poder y potencia enormes.

El simple hecho de que, a propósito de las imitaciones o de la posesión de un aparato, el sujeto se haya disculpado por presumir, por jactarse, por alardear un poco de más, significa que tenemos aquí una fantasía de omnipotencia, en cuyo fondo se supone la fantasía masturbatoria. La omnipotencia debe ser situada en primer plano. He aquí entonces lo que la analista considera obvio. ¿Hay en ello algo que podamos suscribir?

Una vez más, les ruego tomar simplemente los datos de la experiencia. Lo menos que puede decirse es que tal vez haya cierta confusión en sostener que aquí está en juego una omnipotencia anhelada, o asumida más o menos en secreto por el sujeto, mientras que, si nos atenemos al

primer aspecto del sueño, a su contenido manifiesto, parece que, antes que exagerar, este sujeto por el contrario más bien reduce, minimiza. Por lo demás, la propia analista subraya ese aspecto reducido del sujeto, durante otra aparición de la capucha.

En realidad, la analista está mucho más adelantada que su propia interpretación, ya que se encuentra bajo el efecto de cierta aprehensión del aspecto reducido de la presencia del sujeto en su fantasma de la capucha, a tal punto que siempre dice que él vio o notó esto o aquello "cuando era un niño muy pequeño". De hecho, ¿qué vemos sino que el sujeto se hace pequeñito en presencia de esa especie de apéndice vagamente tentacular? Como máximo se atreve a acercar un dedo, que no sabemos si será cubierto, forrado, protegido o apretado, aprisionado, arrancado, por aquél. En todos los casos, a ese objeto significante el sujeto lo aleja de sí mismo y del ejercicio de su potencia, por lo menos sexual.

Tal vez sea un poco excesivo, pero yo siempre veo aquí la misma confusión entre la omnipotencia imputada al sujeto, aunque ésta sea más o menos negada, y la omnipotencia de la palabra, que por el contrario está clarísima en esta ocasión. Pero ocurre que hay un mundo entre ambas, ya que el sujeto está en apuros precisamente al entrar en contacto con la palabra.

Es un abogado, está lleno de talento, es presa de las más severas fobias cada vez que le toca comparecer, hablar. Al comienzo nos dicen que su padre murió a los tres años y que el sujeto debió efectuar un sinfín de esfuerzos para hacerlo revivir un poco en su recuerdo, pero ¿cuál es el único recuerdo que le queda absolutamente nítido? Que en familia le transmitieron la última palabra del padre. Esa palabra había sido: "Robert debe tomar mi lugar". ¿Qué sentido tiene esa frase? ¿Acaso es temida la muerte del padre? El padre moribundo habló y dijo "tomar mi lugar", pero ¿cuál? ¿Donde existo o donde muero?

La dificultad del sujeto respecto de la palabra, esa distancia que hace que él se sirva de la palabra para estar en otro lugar y que, a la inversa, nada le sea más difícil, no sólo que hablar, sino que hacer hablar a su padre –y ese paso sólo fue franqueado hace muy poco tiempo, nos dice la analista, y le resultó *startling*, le causó una especie de sobrecogimiento, "pensar que él debía de haber escuchado a su padre hablar"–, todo esto, ¿no debería acaso incitarnos, como mínimo, a tener cierta prudencia y a acentuar en él, más que con otro, la división entre el Otro en calidad de hablante y el otro en calidad de imaginario?

La analista encuentra confirmación de la omnipotencia del sujeto en el carácter *enorme* del sueño. Sólo el sujeto puede hacernos saber el carácter enorme del sueño. Él es quien nos dice que tuvo un sueño enorme, que en éste había una enorme historia antes, que hubo toda una vuelta al mundo, cien mil aventuras que llevaría un tiempo enorme contar, que él no va a aburrir a la analista con eso. Pero a fin de cuentas es mucho ruido y pocas nueces, es una pequeñísima historia. Nos dicen que hay como un horizonte de omnipotencia indicado en el relato, pero es un relato no realizado. La omnipotencia está siempre del lado del Otro, del lado del mundo de la palabra como tal.

¿Debemos apresurarnos aquí, como lo hace la analista, en asignar a la estructura del sujeto, no sólo un fantasma omnipotente, sino también la agresividad que éste implicaría? La parcialidad cuya marca a veces llevan las interpretaciones depende con frecuencia de ignorar una diferencia de nivel que, cuando está suficientemente acentuada en la estructura misma, debe ser respetada. Además, sólo con esta condición sabemos que esa diferencia de nivel existe.

> La siguiente pregunta que surge de esto {*nos dice la analista*} es ¿por qué esta fantasía de extremo poder? La respuesta está en el sueño. Él está dando la vuelta al mundo. En mi opinión, esta idea se relaciona con el recuerdo real que tuvo cuando estaba describiendo la capucha del sueño, que era tan extraña, ya que no sólo resaltó el hecho de que estaba describiendo una proyección, el pliegue de una capucha, sino también que la capucha estaba en voladizo como el *lip* {*labio*} de una caverna. Así, tenemos la capucha y los labios de la vulva directamente comparados con la gran caverna en la ladera, que visitaba con su madre. Por lo tanto, la fantasía de masturbación se asocia a una inmensa potencia porque él sueña con abrazar a la madre tierra, con encajar {*adequate*} en la enorme caverna bajo los labios prominentes. Ésta es la segunda cuestión importante.

Al ver cómo procede aquí el pensamiento de la analista, ustedes no pueden dejar de percibir un salto. Que haya una relación entre el recuerdo de infancia en que lo montan, como se dice, y el valor significante de lo que denominaré el fantasma de prolapso no ha de descartarse, por supuesto, ya que la existencia de la asociación lo demuestra. De ahí a considerar que, por ese hecho, tenemos que vérnoslas con el sujeto clásico de la relación edípica, si me permiten, el que llega al punto del abrazo a la madre, que aquí se convierte en el abrazo mismo a la madre

tierra, al mundo entero, hay de todos modos un paso que me parece que tal vez es dado un poco rápido.

Sobre todo, conviene no olvidar que, aparte del esquema grandioso del héroe edípico que se muestra a la altura de la madre, Freud despejó muy bien ese momento de una fase de la evolución en que, muy precisamente, la integración de su órgano como tal está ligada en el niño a un sentimiento de la inadecuación –al contrario de lo que dice Ella Sharpe– entre lo que él tiene y lo que exigiría una empresa tal como conquistar o abrazar a la madre. Ese elemento representa un papel indiscutible, manifestado de manera totalmente perentoria, en un gran número de observaciones concernientes a la relación narcisista del sujeto con su pene, en la medida en que él lo considera más o menos insuficiente, demasiado pequeño.

Y no hay que creer que sólo entre en juego, a este respecto, la relación con los semejantes, los rivales masculinos. La experiencia clínica nos muestra por el contrario que la inadecuación del pene al órgano femenino, al que se supone verdaderamente enorme en relación con el órgano masculino, tiene una importancia demasiado grande para que aquí podamos ir tan rápido.

La analista prosigue:

> A continuación llamaré la atención de ustedes sobre las asociaciones concernientes a labios y labia. La mujer que constituyó un estímulo para el sueño tenía carnosos labios rojos, apasionados. En el sueño él tenía una vívida imagen de los labia y de la capucha. La caverna tenía un labio en voladizo. Él piensa en cosas longitudinales como los labia y luego en cosas transversales –donde ahora sugeriré la boca comparada con la vulva. {*Esto, sin comentario.*}
> Él piensa, además, en el primer automóvil {*motor*} al que subió y en su capota {*atada atrás con correas cuando no la usaban*} y en el revestimiento escarlata de ese automóvil. Entonces piensa de inmediato en la velocidad del automóvil, y dice que "el pico de su velocidad" era de tantas millas por hora, y luego habla de "la vida del automóvil" y nota que habla de un automóvil como si fuese humano.
> Del hecho de la descripción de [...] {*salteo*}, deduzco que el recuerdo de la caverna real que él visitó con su madre también actúa como un recuerdo encubridor. Deduciré que, proyectado sobre el automóvil con su capota revestida en escarlata, está el mismo recuerdo olvidado, y que el pico de velocidad tiene la misma significación que la proyección de los genitales en el sueño –es el pico de la capucha. Infiero que hay un recuerdo real reprimido de ver los genitales de alguien mucho mayor que él; de verlos

> cuando era muy pequeño {*very tiny*}, y lo infiero a partir del automóvil y de la caverna, así como de dar la vuelta al mundo en conjunción con la inmensa potencia requerida. Interpreto pico y capucha como el clítoris.

Recién decía que el sueño era mucho ruido y pocas nueces. Pero hay aquí algo análogo, detectable en lo que casi denominaría *las letanías* de la analista.

Acepto que ese "pico de velocidad" sea identificable con la capucha, pero si en verdad es algo tan picudo, tan enorme, ¿cómo asociarlo con un recuerdo real, vivido, de la infancia? Hay de todos modos cierto exceso en concluir tan osadamente que allí está en juego un recuerdo encubridor concerniente a una experiencia efectiva del órgano genital femenino, y en especial del clítoris. No obstante, eso es lo que decide la analista, tomando en cuenta, como un elemento clave, el siguiente hecho:

> La hermana del paciente es ocho años mayor que él. Considerando las referencias hechas a la voz de su amiga, es decir, al sonido, al acento, al sonido de una voz de hombre, y considerando que la referencia a ella se conecta con la imitación de hombres, deduzco que, al menos cuando era muy pequeño, vio los genitales de ella {*de su hermana*}, notó el clítoris, y la oyó orinar. {*Inmediatamente después necesita evocar esto:*} Pero considerando todo el trabajo de análisis que hemos realizado hasta ahora, creo además que hubo alguna situación de la primerísima infancia en que tuvo una ocasión realmente definida de ver los genitales de su madre.

Todos estos detalles llevan a la analista a suponer que en aquel momento él estaría siendo "acostado en el suelo sobre una manta".

4

¿Por qué todas estas críticas que hago? Debo explicarme, por cierto, y decirles adónde quiero llegar.

Me interesa enseñarles a deletrear, si cabe decirlo, en qué sentido apuntan algunas inflexiones que la analista provoca en la comprensión del material que nos presenta, y que, lejos de aumentar su evidencia, impiden darle su justa interpretación.

El carril en que entra el pensamiento de la analista la lleva a interpretaciones activas en extremo, incluso brutales. Sugiere al paciente que el fondo del asunto es el carácter agresivo de su propio pene. Su pene en calidad de órgano agresivo hace entrar en juego el carácter nocivo y deletéreo del agua que emite, a saber, orinando. La analista obtiene así un efecto que no debe sorprendernos: que un sujeto adulto y bastante entrado en años tenga una micción durante la noche siguiente. Ya me han escuchado evocar esto, pero dejémoslo de lado.

Para adelantar un poco lo que creo poder demostrarles prosiguiendo este penoso y lento trabajo de análisis línea por línea, ¿dónde se plantea la cuestión dentro de lo que puede denominarse el fantasma fundamental del sujeto, en la medida en que se presentifica en la transferencia? El sujeto imagina algo, no sabemos qué, concerniente a su analista. Más adelante les diré qué es lo que la propia analista piensa acerca del punto de la transferencia en que estamos. Lo cierto es que, en el momento de la sesión del sueño, la transferencia es una transferencia de tipo netamente imaginario.

La analista está focalizada, centrada, como algo esencialmente incluido en la relación dual, la de un yo con otro yo. La analista siente muy bien cuán rígida, medida, defensiva, es la actitud del paciente en presencia de ella. Eso indica que él tiene con la analista una relación especular de lo más estrecha. Pero al revés de lo que ella dice, esto está muy lejos de indicar que no hay transferencia: es cierto tipo de transferencia, de origen dual, imaginario.

Pues bien, esa analista que es la imagen de él, ¿qué está haciendo en su consultorio? Desde ya se impone: está bien claro que con su tosecilla el sujeto la pone en guardia para que no sea sorprendida mientras se masturba. He aquí qué se supone que ella está haciendo.

Pero ¿cómo lo sabemos? No lo sabemos de inmediato, y eso es muy importante. ¿Cómo podemos saberlo? Por el sueño, en el cual la cosa está clarísima, ya que eso es justamente lo que el sujeto está diciendo, a saber, que alguien se masturba.

La analista reconoce, con mucha precisión, que se trata de una masturbación del sujeto, de aquel que sueña. No obstante, que el sujeto manifieste en el relato del sueño la intención de masturbarla, pese a agregar que *to masturbate* es un verbo intransitivo, nos da suficientes pistas. En definitiva, el fantasma significante que está en juego es el de una estrecha relación de un elemento macho con uno hembra, capturados en una suerte de envoltura.

Me explico. No quiero decir que el sujeto esté meramente capturado, contenido en el otro, sino que, en la medida en que *la* masturba, él *se* masturba, pero asimismo no se masturba. En pocas palabras, la imagen fundamental que el sueño aquí presentifica es la de una suerte de guante dado vuelta, una especie de vaina.

Además, ambos son, en suma, los mismos vocablos: *vaina* es el mismo vocablo que *vagina*. He aquí un encuentro lingüístico que no carece de significación. Acerca de la vaina, el guante, la funda, habrá mucho que decir desde el punto de vista lingüístico. Y hay aquí toda una cadena de imágenes que es en extremo importante localizar, dado que constantemente están presentes, no sólo en este caso particular, sino en muchos otros.

Lo que aquí está en juego es el personaje, imaginario y significante a la vez, que es la imagen central en la cual el sujeto ve, de algún modo, envuelta, capturada, toda expresión posible de su manifestación sexual. Él sitúa su deseo respecto de esa imagen. Su deseo está, en cierto aspecto, pegado a ella.

Intentaré mostrarles esto, porque debo hacer algo más para justificar esta noción.

Con el correr de las asociaciones, aparece una idea que ha atravesado la mente del sujeto, nos dice la analista, en ocasión de las asociaciones precedentes. Por sus funciones, el sujeto se ve llevado a ir a un lugar adonde el rey y la reina deben concurrir. Lo atormenta la idea de que el automóvil tenga un desperfecto en medio de la ruta y por ello obstruir el paso del auto regio.

La analista ve en esto, otra vez, una de las manifestaciones de esa omnipotencia cuyo retorno contra sí mismo teme el sujeto. Incluso llega a ver en esto el hecho de que el sujeto tuvo ocasión, durante cierta escena primitiva, de intervenir de ese modo, deteniendo a los padres. La próxima vez veremos todo esto en detalle, pero lo absolutamente asombroso es, nos parece, la función del automóvil.

El sujeto está en un automóvil, teme que tenga un desperfecto, pero mediante ese desperfecto, en caso de que se produzca, está muy lejos de separar lo que fuere. Detiene el tránsito, sin duda alguna detiene a los demás, detiene todo: sabemos bien quiénes están en un automóvil, exactamente en un único automóvil que los envuelve a ambos al modo de la capota del automóvil que él evoca en sus asociaciones como algo que replica el carácter de cobertura de la caverna.

Estamos en la época en que Melanie Klein comienza a ascender en la sociedad inglesa y a aportar cosas articuladas que son de una elevada calidad clínica. ¿Valió acaso la pena haber hablado tanto de la pareja combinada, del monstruo biparental, para luego no saber reconocer aquí la presencia particularmente específica de cierto carácter ambiguo enlazado a cierto modo de aprehensión de la relación sexual?

Digamos, para acentuar más nuestro pensamiento, que para el sujeto es cuestión precisamente de separar a los padres, de separar en ellos los principios macho y hembra. De alguna manera diré que lo que aquí se propone como objetivo en el horizonte de la interpretación analítica no es otra cosa que una especie de operación de circuncisión psíquica, ya que, a fin de cuentas, ¿qué es esa vagina protruida, prolapsada?

Está allí y llega aquí, y por otra parte se presenta bajo la forma de algo que no está en ninguna parte, que se escabulle. Hace un rato hablé de la bolsa de prestidigitador, pero en verdad nosotros conocemos esa operación del prestidigitador llamada *la bolsa del huevo*: la ponen del derecho y del revés, y alternativamente encuentran y no encuentran lo que fue deslizado en ella mediante una hábil maniobra.

Esa suerte de perpetua presencia y no presencia del sujeto tiene otra cara más, y también la encontramos en la masturbación, en la medida en que ya implica la presencia de cierto elemento hembra. Por tal motivo hablo de una suerte de circuncisión. Ese elemento protruido en su sueño es también, en ciertos aspectos, el prepucio.

Otra parte de sus recuerdos nos revelará que hay cierta relación entre él y la conjunción sexual. En su infancia la hubo, es indiscutible. ¿Pero dónde estaba él? Estaba en su cama, y –lo verán– rigurosamente sujetado con alfileres a sus sábanas. Tenemos otros elementos que también nos muestran al sujeto en su cochecito con correas, tientos. En la medida en que él mismo está atado, detenido, sólo puede gozar de su fantasma y participar en él por medio de esa actividad suplementaria derivada, desplazada, que es la micción compulsiva. Frecuentemente, en relación con la proximidad del coito parental, constatamos en los sujetos la incidencia de esa especie de suplemento, de falso goce, que la micción les produce.

Él, en ese momento, ¿en qué se convierte? Justamente en esa partenaire acerca de la cual nos dice que lo necesita tanto que él debe mostrarle todo, hacer todo, feminizarse. En la medida en que él es impotente, si cabe decirlo, es macho. Y por supuesto que eso tiene sus compensaciones en el plano de la potencia ambiciosa. Pero en la medida en que está liberado, se feminiza.

En esa suerte de juego de escondidas, de doble juego, de no separación entre la cara de la feminidad y la de la masculinidad, en ese tipo de aprehensión fantasmática única, radicalmente masturbatoria, del deseo genital reside el problema.

Espero la próxima vez mostrar con cuánta razón obramos al orientar nuestras interpretaciones en ese sentido, a fin de posibilitar al sujeto el paso adelante.

28 DE ENERO DE 1959

XI

EL SACRIFICIO DE LA DAMA TABÚ

La aphánisis, *vocablo de Jones*
¿Dónde está el falo?
Escamoteos por doquier
La metáfora del juego de ajedrez
Los aprietos de la contratransferencia

Henos pues aquí, llegados al momento de tratar de interpretar el sueño del sujeto de Ella Sharpe.

Es una empresa que sólo podemos intentar –por lo demás, a título puramente teórico, como un ejercicio de investigación– gracias al carácter excepcionalmente bien desarrollado de ese sueño en el libro de Ella Sharpe.

Según sus palabras, y en este punto le damos crédito, ese sueño ocupa un punto crucial del análisis.

1

El sujeto tuvo pues un sueño enorme, contarlo le llevaría horas, lo ha olvidado, le queda esto.

Transcurre en una ruta de Checoslovaquia. Está allí por haber emprendido un viaje alrededor del mundo con su mujer. Incluso subrayé que él decía "viajando con mi mujer alrededor del mundo".

En esa ruta ocurre en suma lo siguiente: él es objeto de las acometidas sexuales de una mujer que –lo hago notar– se presenta de cierta

manera que no es indicada en el primer texto del sueño. El sujeto dice: "esto recién me vino a la mente, la mujer estaba de hecho sobre mí, ella estaba intentando *to get my penis*". Tal es la expresión que más adelante habremos de retomar.

"*Yo estaba en desacuerdo*", dice el sujeto, "*pero ella se decepcionaba tanto que yo pensaba que debería masturbarla*". Aquí hace una observación sobre la naturaleza radicalmente intransitiva del verbo *to masturbate* en inglés. Ya ganamos algo al entender que se trata, sin duda, de una masturbación del sujeto. La propia autora lo hace, aunque no haya acentuado tan directamente como nosotros el hecho de que ello se basa en el carácter gramatical, en cierto modo, de la observación del sujeto.

La vez pasada pusimos de relieve el valor de una imagen que aparece menos en las asociaciones que en el relato del sueño, a saber, esa forma de pliegue, a la manera del pliegue de una capucha, *hood*. Y hemos mostrado que el recurso al bagaje de imágenes que la doctrina clásica toma en cuenta, a pesar de que manifiestamente hayan surgido de la experiencia, tal vez incite a ciertos forzamientos cuando se las hace actuar como otros tantos objetos separados, sin localizar muy bien su función con respecto al sujeto. Hemos subrayado entonces lo que podía tener de paradójico la interpretación demasiado precipitada que se hace de ese singular apéndice, de esa protrusión del órgano genital femenino, como signo de que está en juego el falo de la madre.

Semejante precipitación no dejó asimismo de arrastrar el pensamiento de la analista a dar otro salto, dado que, al revés de lo que dicen, un paso imprudente no puede rectificarse más que por medio de otro paso imprudente. El error es mucho menos instructivo de lo que se cree, ya que la única chance de escapar de un error es cometer otro que lo compense.

No decimos que Ella Sharpe se haya equivocado por completo. intentamos articular mejores modos de dirección, que habrían podido permitir una adecuación más completa. Sin garantía, por supuesto, pues jamás tendremos la experiencia crucial.

¿Cuál es el salto siguiente acerca del cual yo hablaba? Concierne al falo, pero no tanto el del partenaire imaginado en el sueño, sino el del sujeto. Que el sueño tenga un carácter masturbatorio es algo que la analista admite, ya que con ello se coordina todo lo que después se presenta en las palabras del sujeto. Pero en lo sucesivo ella se ve llevada a considerar ese falo del sujeto como un instrumento de agresión, de

destrucción, de un tipo sumamente primitivo, tal como surge de lo que cabría denominar la imaginería analítica.

He aquí en qué sentido se orienta de entrada el pensamiento de la analista, por más que ella esté lejos de comunicar al sujeto el conjunto de su interpretación. En primer lugar, le hace notar los elementos que ella denomina de omnipotencia. Segundo, lo que aparece en el sueño es la masturbación. Tercero, esa masturbación es omnipotente, en el sentido de que el falo del sujeto es un órgano que perfora y que muerde.

Es necesario reconocer que allí hay, por parte de la analista, una verdadera extrapolación teórica. A decir verdad, nada, ni en el sueño ni en las asociaciones, da ningún tipo de pie para hacer intervenir de inmediato en la interpretación la noción de que el falo del sujeto es aquí un órgano de agresión y de que el sujeto temería la represalia de esa agresión. Al leer semejante fórmula en la observación de Ella Sharpe, no podemos dejar de percatarnos de que este caso no la justifica de ninguna manera, sino que lo que la motiva, sin que la analista nos lo diga, es su teoría.

A pesar de todo, nos ha informado lo suficiente y con bastante cuidado acerca del caso del enfermo en sus líneas principales, acerca de lo que ella tiene efectivamente ante los ojos y que ella percibe con tantos detalles y con tal sutileza, como para que podamos decir que sin duda hay allí algo que constituye un salto. Que ese salto le haya parecido necesario, se lo concederemos encantados. Pero en cuanto a que también nos parezca necesario a nosotros, planteamos la pregunta e intentaremos retomar este análisis.

Para nosotros, la cuestión no es sustituir los equivalentes imaginarios que ella promueve por otras interpretaciones, en el sentido en que por lo general se lo entiende, del tipo *Esto, que es un dato, debe comprenderse como aquello*. La cuestión no es saber qué quiere decir, en tal o cual momento, cada elemento del sueño. En conjunto, cabe incluso afirmar que esos elementos son apreciados de modo más que correcto en función de la tradición de la experiencia analítica vigente en el momento en que Ella Sharpe opera, y por otro lado son con seguridad percibidos con gran discernimiento y gran sutileza.

La cuestión es ver si el problema no puede acaso elucidarse al articularlo de una manera que enlace mejor la interpretación a aquello sobre lo cual trato aquí de hacer que ustedes pongan el acento, a saber, la topología intersubjetiva. Es lo que, bajo diversas formas, siempre intento construir, restituir, ante ustedes, en la medida en que esa topología es

la misma que la de nuestra experiencia. En el análisis siempre debemos marcar, en el momento de cada fenómeno, los lugares del sujeto, del pequeño otro, del gran Otro, si queremos evitar enredarnos en esa suerte de madeja, de nudo, que parece apretado por un hilo que no supimos desanudar y que forma, si cabe decirlo, lo cotidiano de nuestras explicaciones analíticas.

Sin embargo, ya hemos recorrido bastante y de diversas formas ese sueño como para poder comenzar a articular algo simple, directo, algo que para nada está ausente de esa observación pero que se desprende de la lectura que hemos hecho de ella.

Diré que al leer el preámbulo que Ella Sharpe da al informe de la sesión, cuando detalla las razones que llevan al sujeto al análisis,[1] hay una palabra que nos viene a la mente en primer lugar y que nada impediría que hubiese podido venirle a ella a la mente, ya que no pertenece al vocabulario que aquí tenemos en común. Mencionarla no es hacer intervenir una noción que no estaba a su alcance, pues en la época en que ella redactó su texto, 1937, el ámbito inglés estaba dominado por las discusiones, de las que les he hablado, sobre la fase fálica en la sexualidad femenina, en particular por las que se armaban entre el señor Ernest Jones y la señora Joan Rivière –de quien ya hemos hablado aquí a propósito de su artículo "La Féminité comme mascarade".

Hay un término que Jones hace intervenir en cierto momento y que le resulta en verdad necesario para entrar en la comprensión de lo que es el punto del análisis más difícil de comprender, y no simplemente de poner en juego, a saber, el complejo de castración. El término que Jones utiliza es *aphánisis*; él lo introdujo de manera interesante en el vocabulario analítico, y en el medio inglés no podemos considerarlo ausente por completo, ya que se lo tiene muy en cuenta.

Aphánisis es *desaparición*, dado que él lo entiende así. Más adelante veremos qué quiere decir con ello. Pero por el momento le daré un uso muy diferente, un uso impresionista, en suma, a propósito de algo que Ella Sharpe nos muestra que todo el tiempo está en el material del sueño, en lo que lo rodea, en el comportamiento del sujeto.

Este sujeto se le presenta de un modo que ella describe de maravillas, a saber, con una suerte de ausencia profunda que da la impresión de que cada una de sus palabras y de sus gestos es algo íntegramente pensado, sin nada que corresponda a algo sentido. Él se maneja con sumo cuidado. Por lo demás, no se anuncia; aparece, pero, en cuanto aparece, es más inasible que si no estuviera.

Consideremos primero las premisas de lo que él aporta como sueño en la sesión.

Este sujeto nos entrega por sí mismo la pregunta que él se planteó a propósito de su *tosecilla*: ¿para qué sirve? Pues bien, sirve para hacer desaparecer algo que debe de estar más allá de la puerta. No se sabe qué. Él mismo lo dice: tratándose de la analista, ¿qué puede haber que deba hacerse desaparecer? A ese respecto, recuerda que en otras circunstancias, en otro contexto, toser tuvo una función de poner en guardia: la cuestión era alertar a una pareja de amantes para que se separaran, para que se desunieran, ya que su llegada habría tornado embarazosa la situación, y así seguidamente.

¿Qué hay en el sueño mismo?

En él también estamos en presencia de tres personajes, ya que, además de su partenaire sexual y de él mismo, está su mujer. No hay que olvidarlo, por más que el sujeto, tras haberlo dicho una vez, no hable más del asunto. ¿Qué ocurre exactamente con su partenaire?

En suma, él se sustrae. Pero ¿estamos tan seguros de que se sustrae? La continuación de lo que enuncia demuestra que está lejos de estar ausente por completo, ya que metió su dedo –dice– en esa suerte de vagina protruida, dada vuelta, prolapsada, sobre la cual he insistido. También aquí se plantean preguntas, y vamos a plantearlas. ¿Qué es lo que está en juego? ¿Dónde está el interés de la escena? Planteamos la pregunta, en la medida en que semejante pregunta pueda plantearse a propósito de un sueño. Nos la planteamos sólo en la medida en que toda la teoría freudiana nos impone plantearla.

Lo que a continuación aparece en las asociaciones, conduce al sujeto a evocar a la amiga que hace imitaciones radiales. Antes de ello, las asociaciones pasan por los recuerdos que le surgen acerca de la capucha que constituye el órgano femenino, la caverna, la escritura china. Evoca entonces a alguien que, en un campo de golf, le ofreció una bolsa para envolver sus palos.

Le pareció que en verdad era un personaje gracioso, acerca del cual habla con una especie de regocijo divertido. El tono con que habla de él indica que es por cierto un tipo del que cabe preguntarse en qué anduvo hasta ese momento. Con esa boca y esa verba, ¿qué habrá podido ser? *He had once been a butcher*, dice el sujeto de pasada. ¡Sabe Dios por qué un carnicero! El estilo de toda la escena, su atmósfera general, ese ambiente de imitación –de inmediato el sujeto se divierte imitando a ese personaje–, muestran bien que se trata de un *conman*, una suerte de estafador o escamoteador.

La escena introduce la noción de imitación y, a través de ésta, la asociación con su amiga que tan bien imita a los hombres, que tanto talento tiene, y un talento que ella explota en *broadcasting*. Ahora bien, la primera idea que le surge en relación con ello es que habla tanto de una relación tan notable que parece vanagloriarse, fanfarronear. Verifiqué el vocablo que utiliza: *swank* es un término de uso muy reciente, que casi puede considerarse como perteneciente al *slang* y que aquí hemos intentado traducir por *la ramener* [fanfarronear]. Lo utiliza para decir *it sounds "swank" to tell you*, es decir, *contárselo suena a "fanfarronada"*.

Para decirlo sin tapujos, él no quiere ocupar demasiado lugar en esa ocasión, se hace pequeñito, desaparece. En suma, lo que a cada instante se impone y retorna en las palabras del sujeto como un tema, un *leitmotiv*, hace que venga a la mente el término *aphánisis* –salvo que aquí aparece mucho más cerca del *hacer desaparecer* que del *desaparecer*. Hay un juego perpetuo en el que percibimos que, bajo diversas formas, algo, que si les parece denominaremos el objeto interesante, nunca está allí.

Este sujeto nunca está donde se lo espera, se desliza de un punto a otro en una suerte de juego de escamoteador. Insistí al respecto la vez pasada, y volveré a insistir, y ustedes van a ver adónde nos llevará. Nos llevará a lo que constituye la característica, en todos los niveles, de aquello con lo cual la analista se confronta. El sujeto no puede proponer nada sin sutilizar de inmediato, por algún lado, lo esencial.

Introduciré aquí una observación sobre el uso que da Jones al término *aphánisis*, dado que es pasible de una crítica que desembocaría en denunciar en él cierta inversión de la perspectiva.

Jones ha observado a sus sujetos cuando se acercan al complejo de castración. En ese momento, lo que en ellos ve, comprende, percibe, es el temor a la *aphánisis*, en el sentido del temor a la desaparición del deseo. De algún modo, nos dice que la castración es la simbolización de esa pérdida del deseo –aunque no lo formule así, por carecer del instrumento.

Es verdad, y ya lo hemos subrayado en otro tiempo, que, dentro de una perspectiva genética cualquiera, es un enorme problema comprender cómo un sujeto, en determinado momento de su desarrollo en el cual se supone que está en un nivel en cierto modo animal de la subjetividad, comienza a ver que la tendencia se separa de sí misma para convertirse en miedo a su propia pérdida. En ese punto, Jones se propone hacer de la *aphánisis* la sustancia del temor a la castración.

Aquí haré notar que conviene tomar las cosas justo en el sentido contrario. Debido a que puede haber castración, debido a que el juego de los significantes está implicado en la castración, se elabora en el sujeto esa dimensión en la que la desaparición posible y futura de su deseo puede causarle temor, alarma.

Comencemos por observar que es difícil concebir que algo como el deseo, si le damos un sentido pleno, el sentido de la tendencia en el nivel de la psicología animal, sea perfectamente accesible en la experiencia humana. Por lo tanto, hablar, no sólo de la presencia del deseo, sino del temor a la falta del deseo, constituye un paso que por cierto hay que explicar. Para explicarlo, les digo: el sujeto humano, al tener que inscribirse en el significante, encuentra en éste una posición a partir de la cual pone efectivamente en tela de juicio su necesidad, dado que ésta es capturada, modificada, identificada, en la demanda. Aquí todo se concibe muy bien.

En cuanto a la función del complejo de castración, ¿cómo explicarla? La cuestión es saber por qué el posicionamiento del sujeto en el significante implica la pérdida, el sacrificio, de uno de esos significantes entre otros.

Por el momento, dejamos de lado esa pregunta. Apenas me contentaré con decir que, al revés de lo que Jones cree, el miedo a la *aphánisis* en los sujetos neuróticos debe comprenderse dentro de la perspectiva de una articulación insuficiente, de una forclusión parcial, del complejo de castración.

Lo observamos efectivamente en los neuróticos cuando el complejo de castración no resguarda al sujeto de esa suerte de confusión, de arrebato, de angustia, que se manifiesta en el miedo a la *aphánisis*.

Tendremos ocasión de verificarlo a propósito de este caso.

2

Volvamos al texto del sueño y a las imágenes acerca de las cuales hemos hablado la vez pasada, a saber, la representación del sexo femenino bajo la forma de la vagina prolapsada.

Esa suerte de funda, de bolsa, de vaina, constituye aquí una imagen muy extraña, por más que no sea un caso excepcional ni único. Pero no

es frecuente encontrarla, por cierto, ni ha sido descripta de manera definida en la tradición analítica.

Esa imagen se emplea aquí en la articulación significante del sueño, y ello significa que su valor depende de lo que ocurre, de aquello por lo cual se la utiliza. Con respecto a ella puede plantearse esta pregunta: ¿qué quiere decir entre los personajes que están presentes? De hecho, lo que vemos es que el sujeto va a meter el dedo allí.

No meterá su pene, para nada; meterá el dedo. Da vuelta, reenvaina, reinvagina, lo que allí está des-vaginado, y todo ocurre como si se produjese casi un gesto de escamoteador. En efecto, mete algo en lugar de lo que debería meter, pero también muestra que allí es posible meter algo.

Suponiendo que algo pueda en efecto ser sugerido por la forma de lo que se presenta, a saber, el falo femenino –ya que ese falo está implicado de la manera más clara en el *to get my penis*–, tenemos derecho a preguntarnos qué es lo que el sujeto está tratando de mostrarnos, ya que todo ocurre como si allí, mucho más que de un acto de copulación, se tratase de un acto de exhibición. Ocurre, no lo olvidemos, ante un tercero.

Ya ha sido evocado el gesto del prestidigitador en el truco que en francés se llama *le sac à l'œuf* [la bolsa y el huevo]. Es esa bolsa de lana en la cual el prestidigitador alternativamente hace aparecer y desaparecer el huevo, lo hace aparecer en el momento en que no lo esperamos, y lo muestra desaparecido cuando creeríamos verlo. También en inglés se dice *The Egg Bag*.

La presentación en cuestión es tanto más sorprendente cuanto que las asociaciones del sujeto nos han mostrado con gran exactitud que él siempre avisa en el momento de aparecer, de modo tal que nada se vea de lo que había antes, o incluso que en su fantasma hace que lo tomen por un perro que ladra a fin de que se diga que allí sólo había un perro. Sí, siempre el mismo escamoteo en el cual no sabemos qué es lo escamoteado.

Con seguridad, lo escamoteado es ante todo el sujeto. Pero si tratamos de precisar lo que se localiza en el sueño como aquello que está en juego en ese escamoteo, el *to get my penis* nos permite decir que sin duda se trata del falo. Diré que estamos tan habituados, tan curtidos, por la rutina analítica, que casi no nos detenemos en ese dato del sueño.

El verbo elegido por el sujeto para designar lo que la mujer pretende hacer allí, *to get*, tiene un uso sumamente polivalente, pero siempre en

el sentido de *obtener*, *ganar*, *atrapar*, *captar*, *conseguir*. Sintetizando, en sentido general, se trata de algo que obtenemos. Lo entendemos, por supuesto, con la nota y el eco del *femina penem devoret*, pero no es tan simple, e incluso lo que en esta ocasión se considera está muy lejos, a fin de cuentas, de pertenecer a este registro. Si es cuestión de obtener el pene de cualquier forma, sea real o imaginaria, la primera pregunta que hay que plantearse es: ¿dónde está ese pene?

Parece obvio que está allí, so pretexto de que el sujeto dijo, según el informe del sueño, que ella hacía maniobras *to get my penis*. Parecemos creer que ese pene está en algún lugar del sueño. Pero literalmente, si miramos bien el texto, nada en absoluto lo indica. Alegar la imputación del partenaire no basta como para deducir de ello que el pene del sujeto está allí, de ningún modo basta para satisfacernos en cuanto a la pregunta: ¿dónde está? Tal vez esté en un lugar muy diferente de aquel donde nos hace verlo la necesidad que tenemos de completar la escena en que el sujeto parece zafar de los esfuerzos de la mujer *to get my penis*. No es tan simple. ¿Dónde está? Vemos bien que en efecto ésa es la gran pregunta.

A partir de aquí, podemos percatarnos de qué es lo que está en juego en la discordancia singular, en la extrañeza, que presenta el signo enigmático que el sueño nos propone, a saber, la relación indudable que hay entre lo que ocurre en el sueño y una masturbación. ¿Qué significa esto? Vale la pena captarlo al vuelo, ya que es muy instructivo aunque no esté elucidado, ni siquiera articulado, en las palabras de la analista.

En definitiva, la masturbación del otro y la masturbación del sujeto son una y la misma cosa. De manera general, cabe incluso llegar a decir que todo lo que se asemeje a una masturbación supone efectivamente en el sujeto una secreta identificación narcisista con el otro. Se trata menos de una identificación del cuerpo con el cuerpo que de una identificación del cuerpo del otro con el pene. Gran parte de las actividades de la caricia pone en juego el falo, en la medida en que, como ya les mostré, éste se perfila imaginariamente en el más allá del partenaire natural.

Agrego que ello se torna cada vez más evidente a medida que la caricia adquiere un carácter de placer más suelto, más autónomo, más insistente, incluso lindante con lo que en este caso se denomina, en sentido más o menos estricto, cierto sadismo. En efecto, que el falo esté involucrado como significante en la relación del sujeto con el otro hace que pueda buscárselo en ese más allá del abrazo al otro en que se esboza

toda clase de forma típica más o menos acentuada en el sentido de la perversión. Por eso mismo, para el sujeto, masturbar al otro sujeto difiere por completo de dejar que el propio falo sea tomado en el abrazo de ese otro. Al mismo tiempo, esto nos permitiría plantear que masturbar al otro es estrictamente equivalente, para el sujeto, a masturbarse a sí mismo.

Les he mostrado el sentido de ese gesto de la partenaire que el sujeto expresa por medio de su *to get my penis*. Es casi un gesto de verificación. La cuestión es asegurarse de que lo que tiene ante sí es algo de absoluta importancia para el sujeto, algo que por cierto tiene la más estrecha relación con el falo, pero ese gesto demuestra también que el falo no está allí, que es algo que huye, que se sustrae, no meramente por voluntad del sujeto, sino debido a algún accidente estructural.

He aquí lo que en verdad está en juego y lo que da su estilo a todo lo que retorna en la secuencia de las asociaciones. También se lo encuentra en relación con la mujer que se conduce de manera tan notable al imitar perfectamente a los hombres, o con esa suerte de increíble escamoteador, de hipócrita, que el sujeto sigue recordando después de años. Con una verba inverosímil, ese personaje le propone algo que de nuevo es, singularmente, una cosa por otra, a saber, un envoltorio para embalar algo pero hecho de un material destinado a algo diferente, a saber, una bolsa hecha de un tejido destinado a hacer una capota de automóvil, ¿y para qué? Para permitirle meter sus palos de golf.

Para el sujeto, las cosas siempre se presentan bajo una forma problemática. Trátese del elemento que sea, todo tiene siempre ese mismo carácter. Lo que se presenta nunca es del todo lo que parece ser, nunca está en juego la verdadera cosa.

Consideremos lo que viene justo a continuación. El carácter problemático de lo que se le presenta insiste. De inmediato surgen recuerdos de su infancia. Antaño tuvo una compulsión diferente de la tosecilla en el umbral de la sesión. ¿Por qué diablos necesitaba reunir correas de cuero, *to collect leather straps*, cortar las sandalias de su hermana?

> Pensé que quería las tiras para hacer algo útil pero, supongo, verdaderamente innecesario. {*Podríamos también traducir: "Era muy útil en mi mente, pero eso no tenía ninguna necesidad seria". Añade:*} Me desagrada pensar que fue una compulsión; por eso me irrita la tos. Supongo que yo cortaba las sandalias de mi hermana del mismo modo {*en que juntaba*

> *cuero*}. Sólo tengo el más vago recuerdo de haberlo hecho. No sé por qué ni para qué quería el cuero cuando lo hice.

Aquí también nos hallamos ante una suerte de fuga. Luego vendrá otra fuga. De repente piensa en las correas, *straps*, que atan a un niño en un cochecito, un *"pram"*. En ese momento, de manera curiosa, de manera negativa, introduce la noción de *"pram"*: piensa que no había ningún *"pram"* en su casa. Pero a continuación: "Qué tonto eres", dice de sí mismo, "debes de haber tenido un 'pram'". *No hay nada más estúpido que decir que no había "pram" en casa.* (*Sin duda había uno,* observa la analista, *ya que la familia incluía dos hijos mayores.*) Siempre el mismo estilo, que domina todas las asociaciones del sujeto: una cosa aparece bajo la forma de algo que falta.

El paso siguiente, directamente encadenado con éste, ¿cuál es? *Vaya,* dice, *de pronto me acordé de que debía enviar cartas a dos miembros para avisarles que están admitidos en nuestro club.* "Me jactaba de ser mejor secretario que el anterior, y hete aquí que justo estaba olvidando darles permiso de entrar al club". Dicho en otras palabras, *No les escribí.*

Encadenada inmediatamente después, e indicada entre comillas en el texto de Ella Sharpe –aunque ella no lo destaque, ya que es muy conocida por el lector inglés–, la cita de una frase que se encuentra en la denominada *General Confession*, a saber, una de las oraciones de *The Book of Common Prayer*, *El libro de oración común*, que constituye el fundamento de los deberes religiosos de los individuos en la Iglesia de Inglaterra.

Debo decir que mis relaciones con *The Book of Common Prayer* no datan de ayer. No haré aquí más que evocar el bellísimo objeto que había sido creado hace veinte o veinticinco años, en la comunidad surrealista, por mi amigo Roland Penrose, quien había utilizado, para los iniciados del círculo, *The Book of Common Prayer*. Cuando lo abríamos, en cada lado de la cara interior de la cubierta había un espejo.

Eso es muy instructivo, ya que el único error que podría achacársele a Ella Sharpe, para quien ese texto era sin duda mucho más familiar que para nosotros, es no haber señalado que el texto de *The Book of Common Prayer* no es exactamente igual a la cita que da el sujeto. Éste dice *We have undone*, "hemos deshecho cosas que debíamos haber hecho", mientras que el texto original dice *We have left undone*, "hemos dejado sin hacer" o "no hemos hecho" las cosas.

Es poca cosa, dirán ustedes. Pero a continuación falta una frase íntegra de la *General Confession*, que de algún modo es su contrapartida: "y hemos hecho aquellas cosas que deberíamos no haber hecho". El sujeto no siente en absoluto la necesidad de confesar esto, y por una buena razón, ya que a fin de cuentas, en verdad, para él sólo es cuestión, siempre, de *no hacer* las cosas. *Hacer* las cosas no es asunto suyo. Por eso agrega que él es completamente incapaz de hacer lo que fuere, por miedo a que le vaya demasiado bien, como nos lo ha subrayado la analista.

Esto ya es algo, y no lo menos importante. Pero quiero llegar a lo siguiente. En lugar de la frase que falta, el sujeto prosigue diciendo: "y no hay nada bueno en nosotros", *no good thing in us*. Esto es una pura invención del sujeto. En *The Book of Common Prayer* no hay nada así. Lo que hay es: "Y no hay salud en nosotros". Creo que ese *good thing* que él puso en su lugar es lo que está en juego: el *objeto bueno* no está allí, eso es lo que es puesto en tela de juicio. Una vez más nos confirma que se trata del falo.

Es muy importante para el sujeto decir que ese objeto bueno no está allí. Otra vez nos topamos con la expresión *no está allí*. Nunca está allí donde se lo espera. Sin duda es un *good thing* que para él posee la máxima importancia, pero no está menos claro que lo que él tiende a mostrar, a demostrar, es siempre una y la misma cosa, a saber, que nunca está allí. ¿Allí donde qué? Allí donde podríamos *to get it*, apoderarnos de él, agarrarlo. Esto es lo que domina el conjunto del material.

Entonces, él no podía abstenerse de cortar las tiras de cuero que ajustaban las sandalias de su hermana. A la luz de lo que acabamos de proponer, tal vez la comparación con la otra compulsión, la de la tos, les parezca menos sorprendente. La compulsión de cortar, en efecto, tiene relación con algo que aquí nosotros, como todo el mundo, nos contentamos con aproximar globalmente al tema de la castración.

Esa interpretación analítica es de las más corrientes. Si toman al señor Fenichel, verán que los cortadores de trenzas son personas que hacen eso en función de su complejo de castración. ¿Pero cómo decir, salvo al sopesar con la mayor exactitud un caso, de qué se trata precisamente? ¿Es la represalia de la castración, la aplicación de la castración a un sujeto diferente de ellos mismos? ¿O bien es, por el contrario, la domesticación de la castración, la puesta en juego sobre el otro de una castración que no es una verdadera castración y que entonces no manifiesta ser tan peligrosa como aquélla –la domesticación, si cabe decirlo, o la depreciación, la devaluación de la castración, tanto más cuanto que siempre es concebible que las trenzas cortadas vuelvan a crecer, es decir, reaseguren contra la castración–? En pocas palabras, aquí podríamos aportar todo lo que la suma de la experiencia analítica permite empalmar con este tema.

Si nos obligamos a no ir demasiado rápido, a mantener las cosas en el nivel en el cual hasta ahora las hemos articulado, diremos lo siguiente. No cabe la menor duda de que hay aquí conexión con la castración. ¿Acaso la castración forma parte del contexto, si cabe decirlo, y el sujeto tiene relación con la castración? Sí. Pero esa castración, ¿es efecto de una intención agresiva del sujeto primitivamente vuelta contra él mismo? No, nada nos permite por el momento postularlo, y menos aún indicárselo al sujeto de un modo tan preciso como la analista lo ha hecho.

¿No es acaso mucho más interesante plantear y renovar sin cesar la pregunta acerca de dónde está ese falo? ¿Dónde hay que concebir que está? ¿Qué sabemos al respecto?

3

La analista se excede cuando le dice al sujeto: *En usted, el falo es algo muy remoto, forma parte de una vieja rivalidad con su padre, está en el principio de sus anhelos primordiales de omnipotencia, está en la raíz de una agresión cuya represalia usted padece*. Lo que podemos decir es que nada en el texto permite captar algo que se articule de ese modo.

Por nuestra parte, intentemos también plantearnos la pregunta y quizás incluso responderla de un modo un poquitín más osado que aquel al que por naturaleza nos inclinaríamos.

No podemos, parece, a propósito de una observación que leemos impresa, que ha sido escrita, reaccionar como si estuviésemos en presencia de un alumno. Si se tratase de un alumno, en un caso similar yo hablaría al respecto con mucha mayor severidad; diría: *¿Qué bicho lo picó para decir semejante cosa?* Yo plantearía la pregunta: *¿Dónde está el elemento de contratransferencia?*

Puede parecer osado plantear una pregunta como ésta en referencia al texto de una autora que, después de todo, es alguien en quien hasta

ahora tenemos todas las razones para confiar de lleno. Me sonreí a la hora de plantearme esa pregunta, ya que me parecía un poquito exorbitante. Pues bien, a fin de cuentas nunca es un error ser osados un poquitín de más; puede ser que así hallemos lo que buscamos. Y en esta ocasión he buscado antes de hallar. Quiero decir que había leído las primeras páginas de este texto casi distraídamente –ya que, como siempre, nunca leemos bien–, pese a que había en ellas algo sumamente bonito.

Ustedes recuerdan el pasaje relativo al padre muerto, ese padre que la analista no logra despertar en la memoria del sujeto, que últimamente ella logró animar un poquito de modo tal que el sujeto se maravilló ante la idea de que en algún momento debió de haber escuchado a su padre hablar. Pues bien, justo después ella hace notar que el paciente tiene la misma dificultad con ella, a saber: "Él no tiene pensamientos sobre mí", *He has no thoughts about me.*

Aquí ya había algo que habría podido llamar nuestra atención: "Él no piensa en mí. No siente nada por mí. No puede creer en la teoría de la transferencia". Es inquietante, reconozcámoslo. Que el sujeto no tome de ello conciencia como tal no significa que no haya manifestación transferencial, ya que, de todos modos, en tal o cual ocasión hay una especie de oscuro avivamiento de la ansiedad. Si esto no me había retenido, se debió a que yo había apreciado mal el alcance de lo que viene a continuación.

Cuando leemos lo siguiente, creemos que Ella Sharpe hace una suerte de disertación general:

> Pienso {*dice, y de eso se trata*} que el análisis podría ser comparado con un extensísimo juego de ajedrez y que continuará así hasta que yo cese de ser el padre vengador inconsciente inclinado a arrinconarlo, a jaquearlo, tras lo cual no queda otra alternativa que la muerte.

Esta referencia curiosa al juego de ajedrez, que nada en verdad implica, merece por cierto retener nuestra atención. A la hora de leer esta página, no me detuve de inmediato en su valor dentro del orden transferencial.

En el curso de la lectura, lo que esto hizo vibrar en mí fue: *Es muy bonito. Deberíamos comparar todo el desarrollo de un análisis con un juego de ajedrez.* ¿Y por qué? Porque lo más bello y lo más notable en el juego de ajedrez es que cada una de las piezas es un elemento significante. El juego se juega con ayuda de una serie de movimientos en

réplica basados en la naturaleza de esos significantes, cada uno de los cuales tiene su propio movimiento caracterizado por su posición como significante, y lo que ocurre es la progresiva reducción del número de significantes que participan. Y en última instancia cabría describir un análisis de la misma manera, diciendo que es cuestión de eliminar un número suficiente de significantes para que quede un número lo bastante pequeño como para que percibamos bien dónde se encuentra, entre ellos, en el interior de la estructura, el sujeto. Habiéndolo advertido después, creo que esto puede en efecto llevarnos bastante lejos.

En cuanto a Ella Sharpe, todo lo que de su obra, por otro lado, conocía o podía conocer, indica que su concepción, su interpretación, de la teoría analítica, pone profundamente de relieve el carácter significante de las cosas. Puso el acento en la metáfora de un modo que no disuena en absoluto con lo que les explico. Todo el tiempo sabe subrayar en los síntomas el elemento de sustitución lingüística en sentido estricto, cosa que ella ha llevado a sus análisis de temas literarios, los cuales constituyen una parte importante de su obra. De igual modo, todo lo que ella da en forma de reglas técnicas está profundamente marcado por una especie de experiencia, por una aprehensión, del juego de significantes como tal.

Pero cabe decir que en esta ocasión desconoce que, en el plano de la palabra –que es lo que en esta observación está en juego ante todo–, lo que se expresa en el registro del *acorralar* son sus propias intenciones. El *cornering him* es de entrada aportado al texto por ella misma, antes de que aparezca en el discurso del paciente cuando, dos sesiones después de aquella en que ella le da la interpretación del sueño, él evoca, como ya les señalé, la imposibilidad que tiene –también en un juego, el juego de tenis– de acorralar, *to corner*, a su partenaire, de rematar la jugada mediante una pelota que el tipo que está enfrente no pueda atrapar. La analista se manifiesta por cierto en ese plano.

Sin embargo, con esto no digo que el sujeto se percate del asunto. Se entiende que ella es una buena analista.

Lo que ocurre en ese análisis, ella lo dice de todas las maneras. *Habrán podido observar*, dice a los estudiantes, *que éste es un caso en el cual no hago la más mínima observación, o bien me callo. ¿Por qué? Porque en este sujeto no hay nada en absoluto que no me indique que su pretensión de ser ayudado quiera decir exactamente lo contrario, es decir que ante todo quiere permanecer a resguardo y con su mantita, su capota de automóvil, sobre él.*

Estar debajo del *hood* es por cierto, en este sujeto, una posición absolutamente fundamental. Se nota. Todo lo tocante al recuerdo borrado del *pram* gira por cierto en torno a que él fue *pinned in bed*, es decir, "prendido con alfileres a su cama". Parece además que él tiene nociones muy precisas acerca de lo que puede provocar en un niño el hecho de estar más o menos amarrado, aunque no haya nada particular en su recuerdo que permita evocarlo. Pero con seguridad él se apega mucho a esa posición atada.

Entonces, la analista está muy lejos de dejar transparentarse en el juego de ajedrez ese elemento de contratransferencia que sería demasiado intervencionista, demasiado agresivo. Pero lo que yo digo es lo siguiente: debido precisamente a que ella percibe tan bien el alcance agresivo del juego analítico para ese sujeto, no ve el alcance exacto del mismo, a saber, que lo que está en juego tiene las más estrechas relaciones con los significantes. Si nos preguntamos dónde está el falo, debemos buscarlo en esa dirección.

Consideremos, si les parece, el cuadrángulo del esquema en que se disponen el sujeto, el otro, el yo en calidad de imagen del otro, y el gran Otro. Aquí la cuestión es saber dónde puede aparecer ese significante como tal. Ese falo nunca está donde lo esperamos, pero por cierto está. Está como la carta robada, donde menos se lo espera y donde sin embargo todo lo designa. Para expresarlo a la manera en que la metáfora del juego de ajedrez nos permite articularlo, diré que el sujeto no quiere perder su dama.

Me explico. En el sueño, el falo no es lo que está allí y que el sujeto mira. No está allí el falo. La analista en su interpretación lo percibe oscuramente, como a través de un velo: el sujeto tiene cierta relación con la omnipotencia, con la *potencia* a secas, con el poder. Su poder –en esta ocasión, el falo– es lo que él debe preservar a toda costa. Debe mantener el falo fuera del juego, porque en el juego podría perder ese falo.

Pues bien, en el sueño, ese falo fuera de juego es representado simplemente por el personaje de quien menos pensaríamos que lo representa, a saber, su mujer.

Su mujer está muy lejos de ser lo que aparenta, testigo de la escena de masturbación, ya que en verdad nada indica que la función del ver sea aquí un elemento esencial.

Les ruego recordar lo siguiente, porque es un hecho clínico tan evidente que nos asombra que no sea un lugar común del psicoanálisis. La partenaire femenina en calidad de Otro es justamente lo que representa

para este sujeto, al igual que para muchos sujetos, lo que en cierto sentido es lo más tabú para su poder y lo que al mismo tiempo resulta dominar toda la economía de su deseo.

Diré que, por el hecho de que su mujer es su falo, él cometió esa especie de lapsus ínfimo que les señalé de pasada, cuando habló de hacer un viaje "con mi mujer alrededor del mundo", un viaje *with my wife around the world*, y no *around the world with my wife*. El acento de omnipotencia es puesto por nuestra analista en *around the world.* Creo que el secreto de la omnipotencia en este sujeto está en el *with my wife.* La cuestión es, para él, no perder eso.

A fin de cuentas, eso es lo que para él es cuestión de desconocer y lo que hay que hacer comparecer en el análisis. Pero para hacerlo, habría que percatarse de que su mujer es, en este caso, la analista.

El sujeto no quiere perder su dama, diremos, a la manera de los malos jugadores de ajedrez que se imaginan que perder su dama es perder la partida, mientras que ganar en el ajedrez es llegar a lo que se denomina un final de partida. En un final de partida, la facultad de desplazamiento es la más simple y la más reducida, ustedes tienen el mínimo de derechos –quiero decir que el sujeto no tiene derecho a ocupar un escaque puesto en jaque por otra pieza del juego–, y con esto el asunto es encontrar la ventaja de la posición. En este caso, sacrificar la propia dama sólo tiene ventajas. Eso es lo que en ningún caso quiere hacer el sujeto.

¿Por qué? Porque, para él, el significante falo es idéntico a todo lo que se produjo en la relación con su madre. Aquí aparece, tal como la observación lo deja rezumar con claridad, el carácter deficiente, imperfecto, de lo que pudo aportar el padre. Recaemos, por supuesto, en una vertiente ya conocida de la relación del sujeto con la pareja parental.

No obstante, lo importante no es introducirse en esa vía, sino acentuar la relación –muy escondida, muy secreta– del sujeto con su partenaire. Esa relación es lo más importante que debe destacarse en el momento en que aparece en el análisis. Es el momento en el cual el sujeto, por medio de su discreto carraspeo, avisa a su analista, en caso de que por casualidad ella, como ocurre en el sueño, hubiese dado vuelta su bolso, si cabe decirlo –o su juego–, que debe volver a ocultarlo antes de que él llegue, porque al ver eso, al ver que no hay allí más que una bolsa, él tiene todo que perder.

La prudencia de que el sujeto da prueba es exactamente lo que lo mantiene en una relación con su deseo que le pone trabas al igual que

un lazo apretado, como la posición *pram-pinned* de su infancia, que sólo puede ser fantasmática. En otras palabras, él mismo necesita estar amarrado, en un *pram* o en otro lugar, bien apretado y fajado, para que pueda estar en otra parte el significante, la imagen, de una omnipotencia soñada.

Así debemos comprender toda esa historia del automóvil, en la cual la omnipotencia representa un papel capital.

Todo el mundo percibe bien la relación entre ese instrumento problemático de nuestra civilización, el automóvil, y la potencia –el número de caballos, la velocidad, el *peak of speed*–, y todos dicen, obviamente, *equivalente fálico*, potencia de auxilio de los impotentes. Pero al mismo tiempo todos saben bien que ese automóvil está acoplado a quien lo conduce y que tiene un carácter infinitamente femenino. Ya que no por nada [en francés] decimos *automobile* [automóvil] en femenino. Y en ocasiones damos a ese automóvil toda clase de pequeños apodos que le confieren el carácter de un partenaire del otro sexo. El sujeto mismo hace al respecto esas observaciones tan problemáticas que ustedes recuerdan, del tipo: *Es extraño que hablemos de él como si fuese un ser vivo.*

Banalidad, por supuesto, pero no deja de ser evidente que hay algo muy curioso a propósito de ese automóvil, a saber, la ambigüedad significante que hace que sea a la vez lo que lo protege, lo que lo ata y lo que lo envuelve. Con respecto a él, tiene justo la misma posición que, en el sueño, la capucha protruida –en ambos casos se emplea el mismo término–, esa extraña protuberancia sexual en la cual resulta meter el dedo, y que por otro lado no es *a rayas rojas*, sino que está *revestida en rojo* –yo lo había subrayado bien, pero lo traduje mal.

Veamos ahora lo que le dice la analista.

Durante la sesión del sueño, comienza a orientar al sujeto en la vía de su agresión. Nos enteramos de que al día siguiente eso produjo una curiosa manifestación de su parte, cuyo carácter ella no señala por completo y que podemos denominar psicosomática: antes de entrar, en vez de la tos, experimenta un pequeño cólico. Dios es testigo de que para eso él apretó su culo. Es que, como dije recién, en el momento de entrar al consultorio de la analista para la sesión siguiente, él tiene todo que perder.

Pero un día después, Ella Sharpe le da la interpretación que a ella misma le parece más iluminante.

Él le cuenta que la víspera ya tenía el cólico al salir de su casa. Y después, ¿de qué habla? Dice que "no pudo usar su automóvil porque

ciertas reparaciones no habían sido llevadas a cabo". Él no pudo enfadarse con el mecánico, ya que éste "fue buenísimo, amabilísimo; fue imposible enojarse con él". Y agrega, sin duda con un acento de irritación: *Además, por cierto, no necesito en absoluto ese automóvil, aunque a decir verdad le tengo unas ganas locas, lo quiero,* I love it.

La analista no se equivoca al respecto: aquí está en juego la libido. "Por primera vez", dice, "podía vérmelas con *libidinal wishes*". Entonces, estamos muy de acuerdo con ella. Si hago está crítica de Ella Sharpe, se debe a que en esta observación la encuentro admirablemente sensible desde todo punto de vista. Comprende la importancia de lo que en la vida de un sujeto está presente a título de deseo –deseo caracterizado por su carácter no motivado. En este caso, no hay necesidad alguna de ese automóvil. Ella percibe bien que es la primera vez que escucha semejante discurso, la primera vez que él le declara su deseo, el cual, de manera explícita, se presenta como algo caprichoso en el discurso del sujeto.

Le salta encima, es decir, se lo subraya. Es curioso: aquí hay una suerte de bamboleo del proyector, la imagen se torna confusa. Aunque ella siempre nos informó con mucha precisión lo que le dijo al sujeto, incluso las cosas más audaces, las más arriesgadas, aquí no sabemos con exactitud qué le dijo. Es muy exasperante. Lo que se comprende, en suma, es que ella estaba ebria de júbilo, que le dice algo así como *Aquí usted confiesa que desea algo*, y que comparó al mecánico con su padre. Pero nunca sabremos qué le dijo exactamente.

De todos modos, sabemos que debió de decirle algo bastante orientado en el sentido de lo que le había dicho antes, como para que al día siguiente el sujeto venga a decirle, poco contento, indeciso, que esa noche mojó la cama.

Ya les dije que no podemos considerar que un síntoma transitorio como éste –por más que signifique que un golpe ha sido asestado y que con seguridad repercutió– confirme totalmente, en sí mismo, lo que podría denominar el sentido de la buena dirección de nuestro decir –si es que hubo decir.

Una enuresis, si tenemos noción de lo que representa, es sin duda la puesta en funcionamiento –personal, diré– del pene. Pero en fin, de todos modos no es una puesta en funcionamiento genital. Es el pene como real, acerca del cual la clínica nos muestra que, cuando interviene en los niños, lo hace con mucha frecuencia como eco de la actividad sexual de los padres. En la medida en que los sujetos niños, sean mascu-

linos o femeninos, se encuentran en un periodo en que están profundamente interesados en el comercio sexual de los padres, se producen esas manifestaciones de enuresis que ponen en juego, en el plano de lo real, el órgano como tal.

Si la puesta en juego del órgano como real, no ya como significante, nos muestra bien que la intervención de Ella Sharpe tuvo cierto alcance, la cuestión es saber si ese alcance es oportuno. Eso es lo que falta observar con más detalle.

Se observa otra reacción después de esa intervención. El sujeto cuenta, no sin cierta conciencia de satisfacción en su haber, según parece, que ya no dejó que sus compañeros de tenis lo carguen, es decir, que agarró a uno del pescuezo y que le apretó el gañote en una punta de la cancha con suficiente fuerza como para que ya no tenga ganas de recomenzar.

Está muy claro que de ningún modo puede considerarse que esto se encuentre verdaderamente en la línea de lo que hay que obtener. De todos modos, no habría que confundir *to corner* al otro en un juego y *to corner* al otro del cuello a propósito de ese juego. No son lo mismo en absoluto.

Arrinconar al adversario a la salida y tomarlo del cuello, es aquí precisamente la reacción inadecuada. Ni por un instante eso los vuelve más capaces de *to corner* al otro en el juego, o sea, donde tienen lugar las relaciones con el Otro, el Otro como lugar de la palabra, como lugar de la ley, como lugar de las convenciones del juego. Esto es, ni más ni menos, lo que resulta malogrado por esa ligera declinación del acto de intervención analítico.

Creo que hoy hemos llevado las cosas bastante lejos.

La próxima vez daré el último seminario de lo que aquí se agrupa en torno al análisis literario relativo al deseo y a su interpretación. Intentaré pues reunir para ustedes en algunas fórmulas, con ayuda del grafo y de las nociones que en éste se encuentran articuladas, cómo debemos concebir la función que con mucha precisión debemos dar al significante fálico en toda su generalidad.

Intentaré mostrarles también cómo, a título de localización en su ejercicio de análisis, pueden tratar de situar el significante fálico en ese esquema.

Para finalizar, les daré algo que está tomado de la obra de un escritor al cual ya aludí aquí, Lewis Carroll. *Creía ver, en un Jardín, un Portón* –ese famoso portón del jardín paradisíaco del interior del vientre materno en el cual hoy día se centran, o incluso se precipitan, todas las teorías analíticas:

Creía ver, en un Jardín,
Un Portón con la llave puesta.
Miró otra vez y vio que era
Una Regla de Tres Compuesta.

La próxima vez les mostraré cuál es esa regla de tres.

4 DE FEBRERO DE 1959

XII

LA RISA DE LOS DIOSES INMORTALES

Ser y no ser el falo
No ser sin tener[1]
El Ser y el Uno
Crítica de Melanie Klein
La imagen del otro y la I mayúscula

La vez pasada anuncié que esta vez terminaría el estudio de ese sueño que hemos detallado sobre todo desde el punto de vista de su interpretación, pero me veré obligado a consagrarle otra sesión más.

Comienzo por un breve recordatorio.

Es el sueño de un paciente, abogado, que tiene grandes dificultades en su profesión. Ella Sharpe se le acerca con prudencia, ya que el paciente tiene todo el aspecto de andar con cuidado, sin que por lo demás quepa hablar de rigidez a propósito de su comportamiento. Ella no ha dejado de subrayar que todo lo que él relata pertenece a lo pensado, no a lo sentido.

En el punto alcanzado, él produjo un sueño notable que constituyó un giro en el análisis. El paciente lo concentra en pocas palabras aunque haya tenido "un enorme sueño", dice, tan enorme que, si lo recordara, nunca terminaría de relatarlo. De éste emerge un fragmento que en cierta medida presenta los caracteres de un sueño repetido –quiero decir, de un sueño que ya tuvo.

1. *N'être pas sans avoir* ("no dejar de tener"). Traduciremos este giro y sus variantes literalmente ("no ser sin tener") para conservar el verbo *ser*. [N. del T.]

Emprendió un viaje, como él dice, "con su mujer alrededor del mundo" –ya lo subrayé–, y se encuentra en Checoslovaquia. Éste es el único punto sobre el cual Ella Sharpe nos dirá que no obtuvo suficientes luces por no haber interrogado al paciente acerca de lo que para él significa esta palabra, *Checoslovaquia*, y lo lamenta. Después de todo, tal vez podamos pensar algo al respecto.

Allí tiene lugar "un juego sexual con una mujer, delante de [su] mujer". La mujer con la cual se desarrolla el juego sexual se presenta como en una posición superior respecto de él. Por otra parte, para ella la cuestión es maniobrar con el fin de *to get my penis*. Esto no aparece de inmediato en el decir del paciente, pero lo encontramos en sus asociaciones.

Señalé el peculiarísimo carácter del verbo *to get* en inglés. *To get* es *obtener*, pero de todas las maneras posibles. *To get* es un verbo mucho menos limitado que *obtener*: es *obtener*, *atrapar*, *captar*, *acabar con*. Y si la mujer lograse *to get my penis*, ello querría decir que ella lo tiene.

No obstante, ese pene entra en acción tanto menos cuanto que el sueño culmina en el siguiente anhelo: ante la decepción de la mujer, él pensaba que ella debería masturbarse, lo cual se dice *masturbate*. Según ya les expliqué, allí está el sentido secreto de ese momento del sueño, ya que, en el relato que el sujeto hace del mismo, esto se manifiesta bajo la forma siguiente: el sujeto piensa que querría masturbar*la*, *masturbate her*.

De hecho, hay aquí una verdadera exploración de algo que el sujeto nos presenta como *hoodlike* y que Ella Sharpe nos interpreta, con mucha insistencia y cuidado, como el equivalente de la capucha. Cuando se lo observa en detalle, como lo hemos hecho, lo que merece retener nuestra atención es que lo que está allí es el órgano femenino, no una capucha. Es una suerte de vagina dada vuelta o prolapsada, y todo se desarrolla como si la pseudomasturbación del sujeto no fuese otra cosa que una verificación de la ausencia del falo.

He aquí en qué sentido dije que la estructura imaginaria, la articulación manifiesta, debía al menos obligarnos a limitar un poco la extensión que damos al registro del significante. Por eso planteo la pregunta acerca de si, por medio de un método más prudente, que pueda ser considerado como más estricto, no podremos acaso lograr una mayor precisión en la interpretación.

Ello no podría, sin embargo, dispensarnos de tomar en cuenta los elementos estructurales con los cuales aquí hemos tomado la decisión

de familiarizarnos. Es incluso necesario hacerlo suficientemente para que esos significantes nos permitan diferenciar el sentido de cada caso. Y al hacerlo vemos bien que los casos más particulares siempre son aquellos cuyo valor es más universal.

Si no hay que descuidar nada de lo que esta observación nos muestra, se debe a que en esta ocasión el asunto, para nosotros, es precisar aquello sin lo cual no podríamos dar a la función del falo su verdadera posición, a saber, su carácter de significante.

1

Aunque en la interpretación analítica la función del falo siga siendo tan importante, tan inmediata, tan crucial, su manejo desemboca en atolladeros cada dos por tres.

El más impactante de tales atolladeros es el que la teoría de la señora Melanie Klein traduce, delata, al hacer del falo, como se sabe, el más importante de los objetos.

En la teoría kleiniana y en sus interpretaciones de la experiencia analítica, ¿cómo se presenta el falo? Es el sustituto, dice ella, el primer sustituto que aparece al alcance del niño en su experiencia propia, trátese de la niña o del muchachito. Es un signo más cómodo que los demás, más manejable, más satisfactorio. Esta concepción es muy útil para suscitar preguntas acerca del estatus y del papel exacto de esa entidad, acerca de los mecanismos en juego, etcétera.

Se nos describe un fantasma absolutamente primordial en el cual el sujeto se encuentra en una relación conflictiva, muy profundamente agresiva, con el cuerpo de la madre, que es tomado como el continente de los objetos buenos y malos que están allí, en el interior, en una suerte de mezcla primitiva del cuerpo. El sujeto codicia esos objetos, los desea, quiere arrancarlos –todos los términos empleados están por desgracia yuxtapuestos, lo cual siempre causa dificultades. Pero no se nos dice cómo concebir la salida de ese conflicto ni por qué, en el interior del cuerpo materno, se otorga semejante privilegio a dicho objeto falo.

Además, se nos comunica toda esa descripción en un tono de máxima autoridad, con un estilo sumamente tajante que suscita una suerte de deslumbramiento. Los enunciados kleinianos tienen un

carácter tan determinado que yo casi diría que no están abiertos a discusión alguna. No obstante, después de haberlos escuchado afirmados, es imposible dejar de plantarse y de preguntarse a cada instante: ¿a qué apunta ella? Quien aporta el testimonio de la prevalencia del objeto falo, ¿es el niño, o bien ella misma? ¿Qué es lo que señala que tal objeto tiene el sentido del falo? Debo decir que en numerosos casos no se nos aclara qué elección debe hacerse en cuanto a la interpretación de sus palabras.

De hecho, también se interrogan acerca de las mías. Sé que algunos de ustedes se preguntan dónde hay que situar el signo del falo entre los diferentes elementos del grafo a partir del cual intentamos orientar la experiencia del deseo y de su interpretación. Ciertos ecos me han llegado de la forma que esta interrogación tomó para algunos: ¿cuál es la relación del falo con el gran Otro, acerca del cual decimos que es el lugar de la palabra?

Hay en efecto una relación entre el falo y el gran Otro. Pero no es por cierto una relación que sitúe el primero más allá del segundo, en el sentido de que el falo sea el ser del gran Otro –si es que alguien plantea la pregunta en esos términos. Si el falo tiene relación con algo, la tiene más bien con el ser del sujeto.

Éste es el punto nuevo –creo– e importante que intento hacerles captar en cuanto a la introducción del sujeto en la dialéctica que se despliega a través del desarrollo inconsciente de las diversas etapas de la identificación, desde la relación primitiva con la madre hasta que empieza el juego del Edipo y de la Ley. Si bien lo que aquí puse de relieve es muy perceptible en las observaciones, sobre todo a propósito de la génesis de las perversiones, la relación del sujeto con el significante falo a menudo permanece, no obstante, velada.

Cuando, hace ya dos años, comencé a revisar la función del falo, partimos de que las cosas son muy diferentes según que para el sujeto se trate pura y simplemente de ser, con respecto al Otro, el falo, o bien que en el Otro ya esté el falo –instalado mediante cualquier vía, resorte o mecanismo cuya incidencia en la continuación de la evolución del sujeto nos queda por precisar. En este último caso, como la madre tiene ya cierta relación con el falo, el sujeto sólo puede hacerse valer en ese marco si entra en competencia con aquél.

Opuse luego las dos formas que puede tomar la relación del sujeto con el significante falo, introduciendo una distinción esencial entre serlo y tenerlo. Es esencial, en la medida en que serlo y tenerlo no sobrevienen en el mismo tiempo de la relación de identificación, y en que las incidencias no son las mismas en un caso y en el otro. Hay entre ambos una verdadera línea de demarcación, de discernimiento: no se puede ser el falo y tenerlo. Para que en ciertas condiciones el sujeto llegue a tenerlo, es preciso que haya una renuncia a serlo.

No obstante, las cosas son mucho menos simples de formular si buscamos circunscribir lo mejor posible la dialéctica que de hecho está en juego. Cuando decimos que el falo tiene relación con el ser del sujeto, no lo decimos del puro y simple sujeto, el pretendido sujeto del conocimiento, soporte noético de todos los objetos. Lo decimos de un sujeto hablante, del sujeto en la medida en que asume su identidad en el campo del lenguaje. A ese título, diré que el sujeto es falo y a la vez no lo es. Y por eso el falo cumple una función esencialmente significante.

Pido disculpas por el carácter algebraico que hoy adquirirán las cosas, pero es preciso que aprendamos a fijar las ideas, ya que, para algunos, se plantean preguntas. En nuestra notación, particularmente ésta, ($\$\Diamond a$), algo se presenta como sujeto tachado, es decir, como sujeto del deseo, por cuanto, en su relación con el objeto, él mismo es puesto profundamente en tela de juicio. Eso es lo que constituye la especificidad de la relación del deseo en el sujeto mismo. Y en la medida en que el sujeto es el sujeto tachado, por ser el sujeto hablante, cabe decir que en ciertas condiciones es posible darle el falo como significante.

El sujeto es y no es el falo. Lo es porque ése es el significante bajo el cual el lenguaje lo designa, y no lo es porque en otro plano el lenguaje, y justamente la ley del lenguaje, se lo sustrae.

De hecho, las cosas no ocurren aquí en el mismo plano. Si la ley se lo roba, lo hace precisamente para arreglar las cosas, pues en ese momento se realiza cierta elección. La ley, a fin de cuentas, aporta en la situación una definición, un reparto, un cambio de plano. La ley le recuerda que él lo tiene o que no lo tiene. Pero lo que sucede de hecho transcurre por entero en el intervalo entre esa identificación significante y ese reparto de los papeles: el sujeto es el falo, pero el sujeto, por supuesto, no es el falo.

En el uso del verbo *être* [ser] en francés hay un deslizamiento que la forma misma del juego de la negación en la lengua permite captar en una fórmula sobre la cual pondré el acento en la medida en que expresa lo que ocurre en el momento decisivo en torno al cual gira la asunción de la castración. La fórmula es ésta: sí, puede decirse que el sujeto es y que no es el falo, pero *él no es sin tenerlo*.

En la inflexión del *no ser sin*, en torno a la asunción subjetiva que oscila entre serlo y tenerlo, interviene la realidad de la castración. El valor central que adquiere el falo surge de que, en cierta experiencia, el pene del sujeto ha sido comparado con el objeto, ha tomado una función de equivalente o de patrón en la relación con el objeto. Y en alguna medida puede decirse que, en relación con cierta renuncia a su relación con el falo, el sujeto toma posesión de esa infinidad, de esa pluralidad, de esa omnitud del mundo de los objetos que caracteriza al mundo del hombre.

Observen bien que esta fórmula, *él no es sin tenerlo*, cuya modulación, cuyo acento, les ruego conservar, se encuentra bajo otras formas en todas las lenguas –lo retomaremos.

Esto vale del lado del hombre. Del lado de la mujer, la relación con el falo y la fase fálica –que tiene una función esencial en el desarrollo de la sexualidad femenina– se articulan bajo una forma literalmente opuesta. Ello basta para señalar que, en su relación con la sexualidad, el sujeto masculino y el sujeto femenino parten de puntos diferentes.

La relación del sujeto femenino con el falo tiene por fórmula: *ella es sin tenerlo*. Ésta es la única fórmula exacta que permite salir de las ambigüedades, de las contradicciones y de los atolladeros alrededor de los cuales giramos en lo tocante a la sexualidad femenina. Ese *ser sin tenerlo* es lo que da a la posición femenina su trascendencia y lo que nos permitirá articular más tarde la relación que la mujer tiene con el falo, esa relación tan particular y tan permanente cuyo carácter irreductible fue subrayado por Freud con insistencia y que se traduce psicológicamente bajo la forma del *Penisneid*.

Para llevar las cosas al extremo, a fin de hacer que se las entienda bien, diremos que al hombre el pene le es restituido por medio de cierto acto acerca del cual podría decirse que, en el límite, lo priva de él.

Esta fórmula no es exacta, la lanzo para hacerles abrir las orejas –que este acento segundo no haga, sobre todo, que quienes escucharon la fórmula precedente la degraden–, pero tiene empero su importancia, ya que indica dónde se efectúa la conjunción entre el falo y lo que se denomina las primeras relaciones del niño con el objeto materno.

Es habitual que esas relaciones sean abordadas bajo el ángulo del desarrollo. Esto es precisamente lo que conviene revisar, y de inmediato me ejercitaré en ello con ustedes.

2

La cuestión para nosotros es cómo formular, con los elementos algebraicos que utilizamos, lo que está en juego en esas famosas relaciones. A partir de ello, podremos concebir cómo se efectúa su conjunción con el significante privilegiado cuya función intento situar aquí.

Según lo que nos articulan los psiquiatras, la relación del niño con la madre es primera. A esto, la señora Melanie Klein agrega que las primeras relaciones del niño se establecen precisamente con el cuerpo de la madre.

Esas relaciones, que serían imaginarias, hallarían en ese cuerpo, si me permiten, su lugar ideal. Así, como todo el mundo sabe, los textos kleinianos implican, en la experiencia primitiva del cuerpo de la madre, la relación de la forma con el símbolo, a pesar de que lo que promueven sea siempre un contenido imaginario. No obstante, en función de esos informes, mal se capta cuál sería allí la relación entre el símbolo y la imagen.

Sea lo que fuere, símbolo o imagen, el cuerpo de la madre es sin duda una suerte de Uno. La oposición entre imagen y símbolo prácticamente recubre la oposición filosófica entre el Ser y el Uno con la que juega el famoso *Parménides*. Por otra parte, la experiencia de la relación con la madre está centrada por completo en una aprehensión de su unidad o de su totalidad.

En efecto, según Melanie Klein, el niño –les dije– aprehende los objetos primordiales como contenidos, fuera de él, en el cuerpo de la madre. Éste se presenta al niño como el continente universal de todos los objetos, buenos y malos, que están allí, si no en un caos, al menos en un estado de desorden primitivo. Paso a paso, la experiencia enseñará al niño a captar la pluralidad de esas relaciones múltiples, de esos objetos diversos, despedazados, fragmentados, dentro de la unidad de ese objeto privilegiado que es el objeto materno, lo cual le allanará el camino hacia su propia unidad. El pasaje del despedazamiento a la unidad es el progreso primitivo que Melanie Klein nos describe como esencial para el desarrollo del niño.

¿Cómo articular esto en nuestra álgebra? Comencemos por señalar que obviamente aquí hay, no dos términos, sino cuatro. La relación primordial del niño con el cuerpo de la madre es el marco donde van a inscribirse las relaciones del niño con su propio cuerpo.

Hace mucho tiempo intenté articularles esas relaciones en torno a la noción del afecto especular, en la medida en que ése es el término que da la estructura del afecto llamado narcisista. Ustedes saben que aquí hago referencia a una experiencia original que interviene en cierto momento del desarrollo y en la cual el sujeto se reconoce a la vez como separado de la imagen de su propio cuerpo y como poseedor de cierta relación electiva con ella. Accede a esa relación especular, ya en la experiencia del espejo, ya en cierta relación identificatoria transitiva en el curso de juegos de prestancia con el pequeño otro –el término *pequeño* apunta aquí al hecho de que se trata de pequeños compañeros.

El sujeto no puede hacer esa experiencia con cualquier tipo de pequeños otros. La edad tiene aquí un papel sobre el cual insistí en su momento. Tiene que ser un otro de una edad similar, muy similar, y que oscile dentro de cierto límite, que no debe superarse, de maduración motora. Entonces, no puede ser la madre.

El Eros, la libido, desempeña aquí un papel especial en la medida misma en que esa primera relación sólo se sostiene articulada con una segunda. La pareja del niño con el otro que le representa su propia imagen va en efecto a yuxtaponerse con una segunda relación en la cual interfiere y bajo cuya dependencia se inscribe. Esa otra relación, que resultará reglar lo que ocurre en la pareja especular, es la relación, más amplia y más oscura, entre el niño –cuyas tentativas primitivas están motivadas por las tendencias nacidas de su necesidad– y el cuerpo de la madre, por cuanto éste es en efecto el objeto imaginario de la identificación primitiva.

Partimos aquí de dos elementos que son, por una parte, el sujeto en ese estado primitivo, aún no constituido, atestiguado por la forma no constituida bajo la cual se presenta su grito, su primer vagido, el llamado de su necesidad, y, por otra parte, el cuerpo materno, el continente universal, que se presenta como un Uno en el nivel del Otro. De este modo se establecen las relaciones entre esos dos elementos que, de una manera sumamente primitiva, reglan la relación de los otros dos elementos. Esos elementos son, por un lado, el sujeto, en la medida en que se constituye de un modo especular, a saber, como yo –y el yo es la imagen del otro–, y, por otro lado, cierto otro que debe ser diferente de la madre, a saber, el pequeño otro.

Las primeras adecuaciones del sujeto a su propia identidad no se efectúan en la mera relación especular. Se efectúan en la relación cuatripartita. No olviden que todos los autores, de común acuerdo, sitúan en la relación más radical con la madre el lugar de las anomalías psicóticas

o parapsicóticas que repercuten en la integración, dentro de las fronteras de la imagen del cuerpo, de tal o cual término de las relaciones autoeróticas del sujeto.

Fácilmente podemos concebir esto con la ayuda del pequeño esquema que he utilizado tiempo atrás y que hace poco recordé: el del famoso espejo cóncavo. Esa experiencia consiste en hacer que en el centro de un espejo esférico surja, no el fantasma, sino la imagen real de una flor dentro de un florero perfectamente existente, a condición de mirar desde un punto favorable situado entre ciertas líneas que prolongan los límites del espejo. Ese aparato nos permite imaginar lo que está en juego en la relación del niño con la madre. Así como ustedes deben estar en cierta posición con respecto al espejo para ver realizarse la ilusión, el niño sólo se realiza si se identifica con cierta posición de su ser dentro de los poderes de la madre.

Sobre esto recae el acento de todo lo que hemos dicho acerca de la importancia de las primeras relaciones del niño con la madre. Él debe integrarse de manera satisfactoria en ese mundo de insignias que representan todos los comportamientos de la madre. Si se ha situado de una manera favorable con respecto a la madre, esa *x* que para él está oculta –sus tendencias o pulsiones, sus deseos– podrá situarse en el interior de sí mismo, o fuera de sí mismo, o bien faltándole, si puede decirse. Si no, su relación con sus pulsiones se falseará o desviará a partir de ese momento primero.

No es tan complicado imaginarlo. Recuerden la experiencia manifiesta, crucial, descripta hace mucho tiempo, en torno a la cual hice girar la explicación del narcisismo. Es el famoso ejemplo presentado en las *Confesiones* de San Agustín, el del niño que ve a su hermano de leche en posesión del seno materno: *Vidi ego et expertus sum zelantem parvulum: nondum loquebatur et intuebatur pallidus amaro aspectu collactaneum suum*, que traduje por *Vi con mis ojos y conocí bien a un pequeñín presa de celos: aún no hablaba y ya contemplaba, pálido, con mirada amarga, a su hermano de leche*. En latín, *amaro* tiene un acento diferente del que en francés tiene *amer* [amarga]; podría traducirse como *empoisonné* [envenenada], pero tampoco me satisface.

Una vez formalizada esta experiencia, verán que su alcance es completamente general. Se trata de la relación del sujeto con su propia imagen, con su semejante, pero en la medida en que el sujeto ve a este semejante en cierta relación con la madre –que aquí es la madre como primitiva identificación ideal, como primera forma del Uno.

A propósito de la madre, los analistas prefieren hablar de totalidad antes que hablar del Uno. Como resultado de sus exploraciones de la experiencia primitiva con la madre, le otorgan tanta importancia que ya no se habla más que de eso: totalidad por aquí, toma de conciencia de la totalidad por allá. Todo ocurre como si nos viésemos tan arrastrados en esa dirección que llegáramos a olvidar lo que nos muestra la experiencia analítica cuando se la prosigue del modo más tenaz hasta lo más extremo de todo lo que vemos en los fenómenos, a saber, que el ser humano no tiene posibilidad alguna de acceder a una experiencia de la totalidad, que está dividido, desgarrado, que ningún análisis le restituye la totalidad.

La razón de esto es que otro factor se introduce en la dialéctica de esa experiencia. Si intentamos articular esa dialéctica como lo hacemos, se debe a que la experiencia nos impone literalmente esa articulación –en primer lugar, por el hecho de que bajo cualquier circunstancia el ser humano sólo puede considerarse en última instancia como algo que no es nada más que un ser en el cual falta algo. Sea macho o hembra, es un ser castrado. He aquí por qué, en el interior de la experiencia del Uno, el falo se relaciona esencialmente con la dialéctica del Ser.

Lleguemos al momento en que el sujeto, no sin lentitud, al fin superó el despedazamiento y asumió la totalidad. Es el momento crucial de la denominada *fase depresiva*, en torno a la cual Melanie Klein hace girar la evolución del niño. Ese momento interviene cuando la madre como totalidad fue finalmente realizada por el sujeto y se consuma la primera identificación ideal del sujeto.

En correlación con esta forma nueva que adquiere la relación con la madre, ¿qué ocurre en la pareja especular? Ya les dije: el otro, el pequeño otro, el semejante, está poseyendo el seno materno. Agrego que, por eso mismo, el sujeto toma conciencia del objeto deseado en calidad de tal.

Les ruego detenerse en esa experiencia, que será esencial para nuestra formalización. Si es crucial, se debe a que da al objeto, que en esta ocasión es el seno materno, el valor electivo de objeto deseado, al mismo tiempo que da al sujeto conciencia de sí mismo como privado.

Toda privación, dice Jones, engendra el sentimiento de la frustración, y por supuesto que no lo dice en cualquier lado, sino en su discusión de la fase fálica. Pero es todo lo contrario. En la medida en que el sujeto es frustrado imaginariamente, nace su primera aprehensión del objeto como aquello de lo cual es privado.

El sujeto tiene primero la experiencia del semejante, quien tiene con la madre una relación que debería ser la suya, quien usurpa su lugar. Percibe ese intervalo imaginario como una frustración. Se experimenta pues como privado. Si digo que el intervalo es imaginario, se debe a que, después de todo, nada prueba que él mismo sea privado –otro puede ser privado, o se ocuparán de él cuando le llegue el turno, etcétera.

Con la privación se pone en marcha el proceso que permitirá a ese objeto inaugurar una nueva relación con el sujeto. ¿Debemos acaso colocar el índice *i* minúscula, por *imaginario*, a ese sujeto S, dada la especie de autodestrucción pasional asociada absolutamente con esa palidez, con esa descomposición, que nos lanza el pincel literario de quien nos cuenta la historia, a saber, San Agustín? ¿O bien es un sujeto que de ahora en más podemos concebir, en sentido estricto, como inscripto en el orden simbólico? No lo sabemos aún.

En cuanto al objeto, en cambio, queda claro que está simbolizado y que en esta experiencia adquirió valor significante. No sólo el objeto que está en juego, a saber, el seno de la madre, puede ser concebido como algo que está o no está, sino que puede entablar una relación con algo diferente que lo sustituye y, por ese hecho, se convierte en un elemento significante. En todo caso, Melanie Klein, sin saber el alcance de lo que dice en ese momento, resuelve decir que puede haber algo mejor que el seno de la madre, a saber, el falo.

Sólo que no nos explica por qué. El punto permanece misterioso. Aquí digo que todo se basa, según les indiqué, en el momento que es esencial develar en el desarrollo del niño y que ve nacer una metáfora.

Recuerden lo que el otro día les dije acerca de esas formas particulares de la actividad infantil ante las cuales los adultos quedan desconcertados y a la vez son torpes, al darles el ejemplo de ese niño que, no contento con haberse puesto a llamar mediante un significante que él invocó como tal, *guau guau*, aquello que ustedes se obstinaron en llamar, ante él, *un perro*, decreta que el perro hace *miau* y que el gato hace *guau guau*.

Esta pequeña historia está destinada a ilustrarles esa actividad de sustitución en que yace el resorte del progreso simbólico, ya que el niño articula mucho más primitivamente, por supuesto, y en sentido estricto no hay articulación sin sustitución. No obstante, si bien el campo de la actividad de sustitución rebasa en mucho la experiencia pasional del niño que se siente frustrado, ésta está, en todo caso, incluida en aquélla.

Podemos entonces formalizarla escribiendo que la imagen del otro sustituye al sujeto, en la medida en que éste es presa de su pasión aniquilante, que en este caso es pasión celosa.

$$\frac{i(a)}{\not{S}}$$

El sujeto así sustituido se encuentra en cierta relación con el objeto, pero en cuanto que éste sustituye la totalidad. Y entonces ingresamos en la actividad simbólica en sentido estricto, la que hace del ser humano un ser hablante, lo cual definirá toda su relación ulterior con nuestro objeto.

$$\frac{i(a)}{\not{S}} \lozenge \frac{a}{I}$$

Dicho esto, ¿cómo podrían servirnos estas distinciones tan fundamentales para orientarnos en el caso de Ella Sharpe, si les reservamos un carácter tan primitivo? Por el contrario, es cuestión de utilizarlas para crear las distinciones que nos permitirán extraer el máximo provecho de los hechos que se nos dan en la experiencia del sueño y en las palabras del sujeto particular cuyo caso analizamos.

Es lo que ahora veremos.

3

Podemos tomar la observación de Ella Sharpe por muchas puntas. Tomémosla en la medida de lo posible por las puntas que tienen más relieve, por las puntas sintomáticas.

Al mismo tiempo debemos proponernos circunscribir con precisión en cada instante la relación denominada *deseo*, la relación del sujeto con el objeto en calidad de relación de deseo humano.

Siempre es exigible, les recuerdo, que allí encontremos la relación del $\not{S}$ ante *a*, que es la fórmula del fantasma e implica que, en su relación con el objeto, el sujeto se revela, en el límite, como aniquilado. Según lo indica nuestro último esquema, esa fórmula misma se inscribe en una relación cuádruple que nos muestra cómo ese sujeto consigue dar

una forma a lo que él mismo es en el deseo, a saber, un sujeto tachado radicalmente *pallide*, radicalmente angustiado. Lo hace sustituido por la imagen del otro, *i*(*a*), a saber, las sucesivas identificaciones que se denominarán *yo*.

¿Qué encontramos en los diferentes elementos sintomáticos que nos aporta el paciente en el material que nos entrega?

En cierto momento nos dice que cortó las tiras o correas de las sandalias de su hermana. Esto aparece en el curso de las asociaciones acerca del sueño, tras un número de intervenciones de la analista, sin duda mínimas pero no nulas sin embargo, simples envites que lo hicieron llegar poco a poco –una cosa lleva a la otra– hasta ese punto. Después de la capucha y del hecho de que ésta tiene la forma del órgano genital femenino, después de la capota del automóvil y de las tiras que sirven para ajustarla, hete aquí entonces las tiras que antaño cortaba a las sandalias de su hermana, sin que él pueda explicar ahora el objetivo que por cierto le parecía útil perseguir, sin que él pueda mostrar en lo más mínimo la necesidad de hacerlo.

Éstos son exactamente los mismos términos que él utiliza en referencia a su propio automóvil. En la segunda sesión después de la del sueño, dice a la analista que el mecánico no le devolvió ese automóvil pero que él no piensa tomarse las cosas a la tremenda con ese buen hombre. No necesita para nada ese automóvil, pero lo querría aunque no le sea necesario. *I love it*, dice.

He aquí –parece– dos formas del objeto con el cual el sujeto tiene una relación cuyo carácter singular él mismo articula, a saber, que no responde a necesidad alguna.

No lo decimos nosotros. No decimos *El hombre moderno no tiene necesidad alguna de su automóvil*, por más que todo el mundo, con una mirada atenta, se percate de que ello es más que obvio. Aquí, quien lo dice es el sujeto. Dice, en suma, *No necesito mi automóvil, pero lo amo, lo deseo*. Y, como ustedes saben, allí Ella Sharpe, animada del movimiento del cazador frente a la presa –es decir, el objeto de su búsqueda–, interviene con la última energía pero sin decirnos, es curioso, en qué términos lo hizo.

Comencemos a describir un poco las cosas que están en juego. Y, dado que quise partir de lo más simple, lo más identificable, en una ecuación ya antigua, diré que las correas o tiras son el *a* minúscula. Por lo demás, hay un momento en que él colecciona esas tiras.

Obliguémonos a seguir un poco nuestras propias fórmulas, ya que,

si las planteamos, se debe a que tienen que servirnos para algo. Está muy claro que aquí la imagen de *a*, *i*(*a*), es su hermana, acerca de la cual no se ha hablado mucho, pues nos figuramos cuán complejo es remover la menor cosa cuando la cuestión es explicar con qué tenemos que vérnoslas.

$$\frac{\text{su hermana}}{\$} \lozenge \frac{\text{las tiras}}{x}$$

Su hermana es la mayor, tiene ocho años más que él. Lo sabemos, está en la observación. Que la hermana tenga ocho años más que el paciente no es algo que Ella utilice mucho, pero lo cierto es que, si tiene ocho años más, tenía once años cuando el sujeto tenía tres, en el momento de perder a su padre.

Cierto gusto por el significante tiene la ventaja de llevarnos a hacer aritmética de vez en cuando. No es algo abusivo, ya que no hay duda alguna de que en su más tierna infancia los niños no cesan de hacerla con respecto a su edad y a sus relaciones etarias. Nosotros, gracias a Dios, olvidamos que hemos pasado la cincuentena, tenemos razones para ello, pero los niños insisten mucho en saber su edad. Y cuando hacemos ese pequeño cálculo, nos percatamos de algo que es muy sorprendente: el sujeto nos dice que comienza a tener recuerdos recién a partir de los once años. Esto está en la observación, aunque la autora no le extrae mucho provecho.

No les doy un mero hallazgo casual, pues si ahora releen la observación verán que eso tiene mucho mayor alcance. Justo antes de habernos hecho saber que tiene mala memoria de todo lo que ocurrió antes de sus once años, el sujeto nos habla de su *girl friend* que es endiabladamente diestra, una chica endiabladamente linda que sabe mucho de *impersonations*, es decir que imita a quien sea, y en particular a los hombres, de una manera estupenda, ya que la emplean en la BBC.

Es impresionante que hable de ello justo antes de hacer una observación que parece de otro registro, a saber, que por debajo de los once años hay un agujero negro. Debemos creer que esto no carece de relación con cierta relación de alienación imaginaria de sí mismo en el personaje sororal. Nuestro *i*(*a*) es su hermana, y esto puede explicarnos muchas cosas, incluida la elisión, que hará enseguida, de la existencia de un *pram*, de un cochecito, en su familia. En ese plano, eso es el pasado, es asunto de la hermana.

De todos modos, hay un momento en que alcanzó a esta hermana, si cabe decirlo. Llegó a encontrarla en el punto mismo en que la había dejado en torno a un acontecimiento que es crucial. Ella Sharpe tiene razón en decir que la muerte del padre es crucial. La muerte del padre dejó al sujeto confrontado con toda clase de elementos, excepto uno que probablemente le habría resultado muy valioso para sortear las diversas captaciones que iban a estar en juego. Sea como fuere, el punto que nos resultará un poco misterioso es, por supuesto, el siguiente: ¿por qué las tiras?

El sujeto lo subraya: él mismo no tiene ni idea. Gracias a Dios, somos analistas e intuimos bien que ese elemento es lo que está aquí, en el nivel y enfrente del S tachado. Es exigible que, dado que conocemos otras observaciones, nos hagamos una mínima idea de lo que es esa I en el esquema.

Es algo que obviamente tiene relación, no diré que con la castración, ya que si la castración estuviese bien asimilada, bien registrada, asumida por el sujeto, no habría habido ese pequeño síntoma transitorio consistente en cortar las tiras. Sin duda, ese síntoma de todos modos giraba en torno a la castración, pero hasta nueva orden no tenemos derecho a extrapolarlo.

En el caso que nos ocupa, la I mayúscula, el Ideal del yo, ¿qué es? Podemos permitirnos suspender un poco nuestras conclusiones hasta nueva orden. Después de todo, si un sujeto está en análisis, lo hace justamente para intentar comprender un poco; en especial, comprender lo tocante a su I.

La vez pasada ya indiqué que la identificación con el Ideal del yo era sumamente particular en el caso de este sujeto, y que convenía detenerse en ello. Podemos ahora intentar precisarlo refiriéndonos a sus relaciones con la analista, que tienen algo que va más allá de I. Pues bien, volvamos a plantearnos las preguntas pero a partir de lo que actualmente ocurre en la situación del análisis.

Hay muchos modos de plantearse ese problema, ya que en esta ocasión puede en verdad decirse que todos los caminos llevan a Roma. Puede partirse de la masa de cosas que el sujeto aporta como material en respuesta a las interpretaciones que Ella Sharpe hace de aquéllas. En este aspecto estamos de acuerdo con él: lo esencial es el automóvil, y también las tiras. Es obvio que no son lo mismo, algo evolucionó en el intervalo.

Acerca de ese automóvil, el sujeto tomó posiciones, hizo reflexiones, unas reflexiones que no dejan de llevar las huellas de cierta ironía:

Es extraño que se hable de él como de algo vivo. Aquí –no necesito insistir– percibimos, como lo hice notar, que el carácter evidentemente simbólico de ese automóvil tiene su importancia. Es cierto que en el curso de su existencia el sujeto encontró en ese automóvil un objeto más satisfactorio que las tiras, según parece, por la sencilla razón de que hasta la actualidad sigue sin comprender nada acerca de ellas, mientras que es bien capaz de decir que obviamente el automóvil no sirve tanto para satisfacer una necesidad, pero que él le tiene apego. Además lo maneja, lo domina; dentro de su automóvil está bien.

¿Qué encontraremos aquí como imagen de *a*? Sin duda, encontraremos cosas diferentes según que tomemos las cosas en el nivel del fantasma o en el nivel del sueño. También cabe decir que hay fantasma por los dos lados: los fantasmas del sueño y los del sueño diurno.

En el sueño diurno, que también tiene su valor, sabemos qué es la imagen del otro. Es algo frente a lo cual el sujeto ha tomado actitudes muy particulares. La imagen del otro es esa pareja de amantes a la cual, so pretexto de no perturbarla –nótenlo–, nunca deja de perturbar de la manera más efectiva, es decir, nunca deja de conminarla a separarse. La imagen del otro es también ese otro acerca del cual todo el mundo dirá –recuerden ese curiosísimo fantasma que él dice haber tenido hace no tanto tiempo– *¡Oh! No vale la pena verificar lo que hay en esa habitación, no es más que un perro.*

En pocas palabras, la imagen del otro es algo que deja en todo caso muy poco lugar a la unión sexual. El *i*(*a*) exige, o bien la separación, o bien, por el contrario, un falo animal, un falo que queda por completo fuera de los límites del juego. Si hay un falo, es un falo de perro.

Como ven, esa situación parece haber hecho progresos en el sentido de la desintegración.

Si durante mucho tiempo el sujeto fue alguien que tomó como apoyo una identificación femenina, constatamos que su relación con las posibilidades de unión, con el hecho del abrazo y de la satisfacción genital, se presenta de una manera que en todo caso deja abierta, muy abierta, la cuestión de qué es lo que el falo hace allí dentro. Sea como fuere, no cabe la menor duda de que el sujeto no está a gusto. El asunto de lo doble o de lo simple en la imagen del otro está allí: si es doble, está separada, si es simple, no es humana. De todas maneras, la cosa no se acomoda bien.

En cuanto al sujeto, en esta ocasión no hemos de preguntarnos, como en el otro caso, qué es y dónde está. Queda bien claro: ya no hay

nadie, es en verdad el *outis*, el *nadie*, que ya hemos tomado en cuenta en otras circunstancias.

¿Qué ocurre del lado del sueño? Una mujer hace de todo *to get my penis*, pero literalmente nada se ha hecho. Se hará todo lo que se quiera con la mano, incluso mostrar que no hay nada en las mangas, pero por lo que a él se refiere, ¡nadie!

En cuanto a su fantasma, el asunto es saber *qué hay en ese lugar en el cual él no debe estar.* En efecto, no hay nadie. No hay nadie, porque, si hay un falo, es el falo de un perro que se masturbaba en un lugar donde habría sido muy molesto que alguien entre. En todo caso, él no.

¿Qué hay en el nivel de I? Seguro que está la señora Ella Sharpe, y que Ella Sharpe no carece de relación con ello. Con antelación se le advierte a la señora Ella Sharpe, por medio de una *tosecilla*, que invierta la fórmula, que ella tampoco ande hurgueteando con su dedo –es decir, que si está operando sobre sí misma de una manera más o menos sospechosa, guarde el asunto antes de que el sujeto llegue.

En definitiva, es necesario que la señora Ella Sharpe esté por completo a resguardo de los golpes del sujeto. Es lo que expresé la vez pasada, al referirme a la comparación del análisis con una partida de ajedrez, mediante estas palabras: el sujeto no quiere perder su dama. No quiere perder su dama, ya que, sin ninguna duda, su dama es la clave de todo esto, ya que todo esto sólo puede sostenerse porque del lado de la dama nada debe cambiar, porque del lado de la dama está la omnipotencia.

Lo extraño es que Ella Sharpe huele y reconoce por doquier esa idea de omnipotencia, hasta el punto de decirle al sujeto que él se cree omnipotente, so pretexto de que tuvo *un sueño enorme*, por ejemplo, aunque no sea capaz de decir más que ese pequeño fragmento de aventura que transcurre en una ruta de Checoslovaquia. Pero lo omnipotente no es el sujeto. Lo omnipotente es el Otro, y por eso mismo la situación es más temible.

No olvidemos que es un sujeto que no logra litigar. No puede y, en cualquier caso, eso es algo muy impactante. La clave de la cuestión es la siguiente: ¿es cierto o no que el sujeto no logra litigar porque, para él, no hay que tocar al Otro, en cuyo lugar y sitio nos ubicamos siempre si tenemos que litigar?

En otros términos, el Otro –y en este caso es la mujer– en ningún caso debe ser castrado. Quiero decir que el Otro aporta en sí mismo el significante que tiene todos los valores. Y así hay que considerar al falo.

No soy el único que lo hace. Lean la página 209 de *El psicoanálisis de niños*, de la señora Melanie Klein, acerca de la evolución de la niña.

Dice muy bien que el significante falo concentra primitivamente sobre sí todas las tendencias que el sujeto tuvo en todos los órdenes –oral, anal, uretral. Aun antes de que pueda hablarse de genital, el significante falo ya concentra en sí todos los valores, y en especial los valores pulsionales, las tendencias agresivas, que el sujeto ha elaborado.

En la medida misma en que el sujeto no puede poner en juego el significante falo, en que el significante falo sigue siendo inherente al Otro como tal, el sujeto se encuentra en la postura atascada que vemos.

Pero lo más asombroso es que, aquí como en todos los casos en que nos hallamos en presencia de una resistencia del sujeto, esa resistencia es la del analista. En efecto, si hay algo que Ella Sharpe se prohíbe en esta ocasión, es litigar. Justo en esta ocasión en la cual se presenta una barrera por franquear, que ella podría franquear, se prohíbe franquearla. ¿Por qué? No se da cuenta, pero es seguro que lo admite. Ella rehúsa franquear esa barrera porque no se da cuenta de qué es aquello con respecto a lo cual el sujeto anda con cuidado.

No es, como ella piensa, algo que concerniría a una pretendida agresión paterna. El padre está muerto hace mucho tiempo, muerto y enterrado, y hay que remover cielo y tierra para reanimarlo un poco en el interior del análisis.

No se trata de su conflicto homosexual. Tampoco de que se muestre más o menos valiente, agresivo, en presencia de las personas que se burlan de él en el tenis porque no sabe dar el último *shot*. Tampoco de incitar al sujeto a servirse del falo como si fuese un arma. No se trata de ninguna de esas cosas.

El sujeto no ha llegado al momento en que debe aceptar percatarse de que la mujer está castrada. No digo *de que la mujer no tiene el falo*, que es lo que él demuestra de un modo totalmente irónico en su fantasma del sueño, sino que el Otro como tal, por el hecho mismo de estar incluido en el Otro del lenguaje, está sometido a lo siguiente: por lo que respecta a la mujer, ella es sin tenerlo.

Ahora bien, esto es justamente lo que, para él, en ningún caso puede admitirse. Para él, ella no debe ser sin tenerlo, y a eso se debe que, a toda costa, no quiera que ella lo arriesgue. En el sueño, su mujer está fuera de juego, no lo olviden. Es quien en apariencia no representa allí ningún papel. Ni siquiera se subraya que ella mire. Allí, si me permiten, el falo es puesto a resguardo. El sujeto mismo ni siquiera está obligado a arriesgar el falo, porque el falo íntegro está en juego en un rincón donde nadie pensaría en ir a buscarlo.

El sujeto no llega a decir que está en la mujer, y sin embargo está en la mujer –en la medida en que Ella Sharpe está allí.

No es especialmente inoportuno que ella sea una mujer. Podría incluso ser perfectamente oportuno si ella se percatase de lo que hay que decir al sujeto, a saber, que ella está allí como mujer y que atreverse a litigar la propia causa ante una mujer plantea cuestiones al sujeto, le resulta difícil, y eso es precisamente lo que él no hace.

Bien se percata ella de que él no lo hace, y en torno a eso gira ese momento crítico del análisis. Pero lo incita a servirse del falo como si fuese un arma. Dice: *Ese pene es algo que siempre fue peligroso en extremo, no tema, de eso se trata, es* boring and biting. Nada hay en el material que nos dé una indicación cualquiera del carácter agresivo del falo en el sujeto, y sin embargo ella interviene en ese sentido mediante la palabra.

No creo que eso sea lo mejor. ¿Por qué? Debido a la posición que tiene el sujeto –posición que, según todas las apariencias, ha conservado, y que en todo caso conservará aún más después de esa intervención. ¿Qué posición? La posición que tuvo en cierto momento de su infancia, aquel que intentamos precisar a partir del fantasma de las correas cortadas y de todo lo que se vincula con él, las identificaciones con la hermana y la ausencia de cochecito. ¿Y qué más? Si releen con mucha atención sus asociaciones, verán esa posición que está seguro de haber experimentado en su infancia. ¿Pero cuál, en definitiva? Él atado, él *pinned up*, en su cama.

Con seguridad lo han mantenido, contenido, en posiciones que hacen suponer alguna represión de la masturbación o, en todo caso, experiencias que no carecen de relación con el comienzo de sus primeras emociones erógenas, que todo hace pensar que fueron traumáticas.

Todo lo que el sujeto produce acerca de la atadura es interpretado por Ella Sharpe en el sentido de decir que con seguridad tiene relación con alguna escena primitiva, con el coito de los padres. Sin duda alguna, dice ella, él interrumpió ese coito, ya por medio de sus gritos, ya por algún problema intestinal. Allí reencuentra el *pequeño cólico* que remplaza a la tos en el momento de llamar a su puerta, y eso le parece que es una prueba que confirma su interpretación.

No es seguro. ¿Qué es, en realidad, un *pequeño cólico*? Es cuando el sujeto deja escapar lo que tiene en el interior del cuerpo porque es pequeño o porque algo de un síntoma transitorio se produce como eco de lo que ocurre en el análisis. Es una incontinencia. Sin embargo, esto no resuelve la cuestión de su función.

Esa incontinencia, ustedes saben, se reproducirá en el nivel uretral y sin duda alguna con una función diferente. Ya dije cuán importante era notar que toda especie de manifestación de enuresis tiene ese carácter de constituir un eco de la presencia de los padres que consuman el acto sexual. Entonces, seamos aquí prudentes. Conviene no dar siempre una finalidad unívoca a ciertos efectos. Un efecto puede tener su causa propia, y luego ser utilizado secundariamente por el sujeto para intervenir como tercero en las relaciones interparentales a fin de perturbarlas, incluso de interrumpirlas.

Pero aquí, hace muy poco tiempo, es decir, en una época bastante cercana al famoso sueño, el sujeto tuvo un fantasma absolutamente especial que Ella Sharpe toma muy en cuenta para confirmar la noción de que el sujeto buscó cortar la unión parental. Cierto día tiene miedo de tener un pequeño desperfecto en su famoso automóvil –decididamente identificado, cada vez más, con su propia persona–, de tener ese desperfecto en medio de la ruta por la cual debería pasar la pareja real, ni más ni menos. Se creería que esa pareja está puesta allí para respondernos al juego de ajedrez; pero, cada vez que encuentren el rey, piensen menos en el padre que en el sujeto.

Sea como fuere, pequeña angustia que el sujeto manifiesta: *Ojalá que eso no ocurra, si debiese asistir a esa pequeña reunión de inauguración en que esperaban a la pareja real.*

Estamos en 1937. La corona inglesa no está en manos de una reina flanqueada por un pequeño consorte: quienes quedarán atascados por el automóvil del sujeto son un rey y una reina. Pues bien, ¿debemos acaso en verdad contentarnos con decir, pura y simplemente, *He aquí algo que de manera imaginaria, fantasmática, renueva una actitud agresiva del sujeto, una actitud de rivalidad comparable, en última instancia, a la que cabe atribuir al hecho de mojar su cama*? No es seguro.

Si algo en ese fantasma debe despertar en nosotros algún eco, es por cierto el hecho de que la pareja real no está allí en cualquier lugar: está atascada en su automóvil detenido y se verá expuesta a las miradas. Lo que aquí está en juego parece en verdad mucho más cercano a la búsqueda febril del falo que de un pipí en la cama.

Del lado del sujeto, el falo es ese anillo[2] que no está en ninguna parte y que hay que encontrar, y estamos muy seguros de que jamás se

2. El *furet* (literalmente "hurón") se refiere al "juego del anillo". [N. del T.]

lo encontrará. El sujeto está dentro de su automóvil, en esa capucha, bajo la capota, en esa protección construida tiempo atrás alrededor de su yo, y que es también para él la posibilidad de sustraerse con un *peak of speed*, un pico de velocidad.

En cambio, en el momento en que rey y reina van a quedar atascados bajo la capota de su automóvil ante los ojos de todos, se encontrarán en la misma posición en que antaño hemos escuchado resonar la risa de los olímpicos. Y el sujeto, en la de Vulcano que apresa a Marte y a Venus en la trampa de una red común.

Todo el mundo sabe que la risa de los dioses reunidos en esa ocasión aún resuena en nuestras orejas y en los versos de Homero.

¿Dónde está el falo? Éste es siempre el resorte principal de lo cómico.

Después de todo, no olvidemos que ese fantasma es ante todo un fantasma en torno a una idea de estar fuera de lugar, más que de cualquier otra cosa. Se conecta de la manera más estrecha con lo que constituye la unidad entre el sueño y todo lo que está alrededor, a saber, la situación fundamental de una *aphánisis*, pero no en el sentido de *desaparición del deseo*, sino en el sentido propio que el término merece si hacemos de él el sustantivo de *aphanizo*. Es menos *desaparecer* que *hacer desaparecer*.

Hace muy poco tiempo, un hombre de talento, Raymond Queneau, puso como epígrafe de un libro muy bonito, *Zazie en el metro*, ὁ πλάσας ἠφάνισεν, *El que la creó la hizo desaparecer*. Disimuló con cuidado sus motivos.

A fin de cuentas, de eso se trata exactamente. La *aphánisis* es aquí el escamoteo del objeto en cuestión, a saber, el falo. Si el sujeto no puede acceder al mundo del Otro, es porque el falo no se pone en juego: está reservado, preservado.

Ahora bien, lo más neurotizante, como verán, no es el temor a perder el falo o el temor a la castración.

El motivo más fundamental de la neurosis es no querer que el Otro sea castrado.

11 DE FEBRERO DE 1959

SIETE CLASES SOBRE HAMLET

XIII

EL ACTO IMPOSIBLE

Freud acerca de Hamlet
Una trama más fundamental
Edipo y Hamlet
Las primeras hebras
Ofelia, barómetro del deseo

Creo que hemos hecho avanzar bastante el análisis estructural del sueño modelo que se encuentra en el libro de Ella Sharpe como para que al menos hayan podido ver hasta qué punto ese trabajo nos importaba en la ruta de lo que tratamos de hacer este año a propósito del deseo y de su interpretación.

Aunque algunos me hayan dicho que no encontraron la referencia a Lewis Carroll que yo había dado en mi anteúltimo seminario, estoy sorprendido de que no hayan retenido la doble regla de tres mediante la cual ordené las dos etapas de la relación del sujeto con el objeto más o menos fetiche.

La cosa desembocaba al fin en lo que se expresaba como I, la identificación con el Ideal. Es que, no sin intención, yo dejé abierta esta identificación en la primera de las dos ecuaciones que di del caso, al escribir, en vez de la I, una *x*.

No creo que ninguno de ustedes se haya percatado de que esa *x*, como es obvio, es el falo.

$$\frac{\text{su hermana}}{\$} \diamond \frac{\text{las tiras}}{\text{falo}}$$

Pero lo importante es el lugar donde está ese falo. Está justo en el lugar de la I de la identificación primitiva, la identificación con la madre. Es que en efecto el sujeto no quiere denegar el falo a la madre. El sujeto, como desde siempre lo enseña la doctrina, quiere mantener el falo de la madre. El sujeto rechaza la castración del Otro.

Como les decía, ya que se trataba del juego de ajedrez, el sujeto no quiere perder su dama. En esta ocasión, no quiere colocar a Ella Sharpe en una posición diferente de la posición del falo idealizado, posición de la que él la advierte por medio de una *tosecilla* antes de entrar en la habitación. Le advierte que debe hacer desaparecer las huellas, de modo tal que bajo ningún concepto haya que ponerlas en juego en el análisis.

Acerca del falo idealizado, tal vez este año tengamos ocasión de volver a Lewis Carroll. Verán que literalmente no se trata de otra cosa en las dos grandes *Alice*, *Alice in Wonderland* y *Through the Looking Glass*. Esas dos *Alice* son poco menos que un gran poema de los avatares fálicos. Ustedes pueden ponerse a leerlos un poquito desde ahora, a fin de prepararse para ciertas cosas que puedo verme llevado a decirles al respecto.

Algo pudo sorprenderlos en lo que les dije y subrayé acerca de la posición del paciente de Ella Sharpe en relación con el falo, en la oposición entre serlo y tenerlo. Cuando les dije que la cuestión que se le planteaba era la de serlo y que habría debido *serlo sin tenerlo* –aquello mediante lo cual definí la posición femenina–, no puede haber dejado de suscitarse en ustedes, a propósito de ese *ser y no ser el falo*, un eco que en verdad se impone con respecto al conjunto de esta observación.

Es el eco de ese *To be or not to be*, siempre tan enigmático y devenido casi una chanza, que nos da el estilo de la posición de Hamlet.

Si avanzáramos por esa abertura, de golpe nos veríamos llevados a uno de los temas más primitivos del pensamiento de Freud, concerniente al modo en que se organizan las coordenadas del deseo.

Desde la primera edición de la *Traumdeutung*, el tema de Hamlet fue elevado por Freud a un rango equivalente al del tema edípico. Sin duda, hacía un buen rato que él pensaba en el llamado complejo de Edipo, pero lo sabemos por cartas que no estaban destinadas a ser publicadas. Su primera aparición tiene lugar en la *Traumdeutung*, en 1900. La nota sobre *Hamlet* es publicada en ese mismo momento, y pasa al cuerpo del texto en 1910-1914.

El tema de *Hamlet* fue retomado varias veces después de Freud, y probablemente yo no pase revista a todos los autores que se aplicaron a él. Ustedes saben que el primero es Ernest Jones. Ella Sharpe también propuso acerca de *Hamlet* algunas cosas que no carecen de interés, dado que pensar y frecuentar a Shakespeare están en el centro mismo de la formación de esta analista –tal vez tengamos ocasión de verlo.

Creo que retomar el tema de *Hamlet* puede servirnos aquí para reforzar una suerte de elaboración del complejo de castración que apuntaría a precisar cómo éste se articula en lo concreto del análisis, en su marcha.

Hoy, la cuestión es comenzar a desbrozar ese terreno.

Comenzaremos por preguntarnos qué es lo que Freud quiso decir al introducir *Hamlet*, y qué es lo que demuestra lo que ulteriormente se dijo al respecto en las obras de otros autores.

1

He aquí el texto de Freud sobre *Hamlet*, que vale la pena leer al comienzo de esta investigación. Lo doy en la traducción francesa.[1]

Freud acaba de hablar del complejo de Edipo, por primera vez, y no está de más observar que lo introduce en referencia a "Los sueños de la muerte de personas queridas". Pero el sueño que este año nos sirvió de punto de partida y de primera guía, lo tomé de otro capítulo de la *Traumdeutung* porque era uno de los más simples que se relacionaban con un muerto.

En él pudimos poner de relieve algo que primero se presentó de manera muy natural, a saber, tres significantes aislados por Freud, y mostrar cómo se instituía la relación entre ellos con la ayuda de nuestras dos líneas de intersubjetividad superpuestas, la una duplicando a la otra.

El famoso *él no sabía* aparece en el sueño bajo una forma que de alguna manera es encarnada por el padre mismo y en el lugar del padre. Bajo la forma del *él no sabía*, lo que se enuncia es precisamente el hecho de que el padre es inconsciente. La imagen del padre encar-

1. Transcribimos la versión castellana. [N. del T.]

na aquí el inconsciente mismo del sujeto –y también su propio anhelo inconsciente de muerte contra su padre.

El hijo tiene otro anhelo para con su padre, un anhelo que conoce, y por eso puede desear que el padre no lo conozca. Es una suerte de anhelo caritativo, de ruego por una muerte aliviadora. Se ve entonces que la inconciencia del sujeto concerniente al anhelo edípico de muerte está encarnada, en la imagen del sueño, bajo la forma del anhelo de que el padre no sepa que el hijo tuvo contra él el anhelo de muerte aliviadora. *Él no sabía*, dice el sueño absurdamente, *que estaba muerto*.

En cuanto al *según su anhelo*, ausente en el sueño, ignorado por el sujeto pero no por el padre fantasmático, Freud nos dice que es el significante que debemos considerar como reprimido. Allí se detiene el texto del sueño.

He aquí la nota de Freud sobre *Hamlet*.

> En el mismo suelo que *Edipo rey* hunde sus raíces otra de las grandes creaciones trágicas, el *Hamlet* de Shakespeare. Pero en el diverso modo de tratar idéntico material se manifiesta toda la diferencia de la vida anímica en esos dos periodos de la cultura, tan separados en el tiempo: se muestra el progreso secular de la represión en la vida espiritual de la humanidad. {*La traducción de* Gemütsleben *por "vida espiritual" es aproximada.*} En Edipo, como en el sueño, la fantasía del deseo {Wunschphantasie} infantil subterráneo es traída a la luz y realizada.

En efecto, Freud insistió mucho sobre el hecho de que los sueños edípicos son como los retoños de esos deseos inconscientes que son a su vez como su fuente fundamental y que siempre reaparecen. En cuanto al *Edipo* de Sófocles o a los de la tragedia griega, son una suerte de elaboración, fabulación, de lo que siempre surge de esos deseos inconscientes. Las cosas son articuladas textualmente así por Freud, quien nos dice que en *Hamlet* esa misma fantasía del deseo del niño

> permanece reprimida, y sólo averiguamos su existencia –las cosas se encadenan aquí como en una neurosis– por sus *Hemmungswirkungen* {*sus consecuencias inhibitorias*}. Cosa extraña: quedarse totalmente a oscuras acerca del carácter del héroe en nada perjudicó el efecto subyugante del más reciente de esos dos dramas. La pieza se construye en torno de la vacilación de Hamlet en cumplir la venganza que le está deparada; las razones o motivos de esa vacilación, el texto no los confiesa; tampoco los ensayos de interpretación, que son tantos y tan diversos, han podido indicarlos. Según la concepción abonada por Goethe, y que es todavía hoy la prevaleciente, Hamlet representa el tipo de hombre cuya virtud espontánea para la acción ha sido paralizada por el desarrollo excesivo de la actividad de pensamiento {Gedankentätigkeit} ("Von des Gedankens Blässe angekränkelt" {*"debilitada por la palidez del pensamiento"*}). Otros sostienen que el poeta quiso pintar un carácter enfermizo, irresoluto, que cae en el campo de la neurastenia. Pero la trama de la pieza nos enseña que Hamlet en modo alguno se presenta como una persona incapaz para cualquier acción. Por dos veces lo vemos entrar en acción, una llevado por un súbito estallido de furia, cuando se abate sobre el que lo espía escondido tras los tapices {*ustedes saben que allí se trata de Polonio y que Hamlet lo mata en el momento en que mantiene con su madre una conversación que está lejos de ser crucial, pues nada en esta pieza lo es jamás, excepto su terminación mortal (ya que en pocos instantes se acumula en forma de cadáveres todo lo que, de los nudos de la acción, estaba demorado hasta el momento)*}, y la otra con un plan meditado, y aun pérfido, cuando con el total desprejuicio de un príncipe del Renacimiento brinda a los dos cortesanos {*se trata de Rosencrantz y de Guildenstern, que representan especies de traidores*} la misma muerte que habían maquinado para él. ¿Qué lo inhibe, entonces, en el cumplimiento de la tarea que le encargó el espectro de su padre? {*Recordarán que la pieza comienza con la aparición, en la terraza de Elsinore, de ese fantasma [fantôme], ante dos guardias que enseguida avisarán de ello a Hamlet.*} Aquí se nos ofrece de nuevo la conjetura: es la particular índole de esa tarea. Hamlet lo puede todo, menos vengarse del hombre que eliminó a su padre y usurpó a éste el lugar junto a su madre, del hombre que le muestra la realización de sus deseos infantiles reprimidos. Así, el horror que debería moverlo a la venganza se trueca en autorreproche, en escrúpulo de conciencia [...]. De tal modo he traducido a lo consciente aquello que en el alma del protagonista tiene que permanecer inconsciente.

Este primer aporte de Freud sitúa el lugar de Hamlet con un equilibrio tan preciso que nos abre, si me permiten, la vía recta que no tenemos más que seguir para mantenerlo donde lo dejó. Está perfectamente claro, hasta el punto de que todos los aportes ulteriores de los autores sólo parecen otras tantas digresiones u ornamentaciones, a veces bastante distantes –lo verán–, en torno al esquema captado por Freud. Los puntos en que esos autores centran su interés, en función del avance de la exploración analítica, a veces son válidos y resultan confirmados en

la pieza, pero en detrimento de la suerte de rigor con que Freud sitúa el problema de entrada.

Al mismo tiempo diré que toda la cuestión radica en lo que Freud sitúa en el plano del "escrúpulo de conciencia", que en resumidas cuentas es el punto menos explotado, interrogado, de su nota.

Dado que nos presentan ese "escrúpulo de conciencia" como el modo en que puede expresarse en el plano consciente "aquello que en el alma del protagonista tiene que permanecer inconsciente", parece legítimo sin embargo preguntarse cómo se articula eso en el inconsciente. Un escrúpulo de conciencia no puede considerarse como una elaboración sintomática. Ahora bien, lo cierto es que de todos modos una elaboración sintomática no está en el inconsciente, está en lo consciente, y construida de alguna manera con los medios de la defensa. Deberíamos, sin embargo, preguntarnos qué es lo que corresponde en el inconsciente a la estructura consciente, y ésa es precisamente la pregunta que intentaremos responder.

Sea como fuere, se constata que a Freud no le lleva mucho colocar sobre el abismo de *Hamlet* lo que habrá de ser el puente. A decir verdad, es asombroso que *Hamlet* se haya mantenido, hasta Freud, como un completo enigma literario. Esto no quiere decir que ya no lo sea, pero ese puente existió. Otras obras poseen ese mismo carácter de enigma, por ejemplo, *El misántropo*.

Termino lo poco que queda del párrafo. A ese síntoma

> conviene muy bien la repugnancia por lo sexual que Hamlet expresa en el coloquio con Ofelia, esa misma repugnancia que en los años siguientes se apodera cada vez más del alma del poeta hasta alcanzar su expresión culminante en *Timón de Atenas*.

Leeré hasta terminar, ya que en dos líneas el final de esta nota abre la vía a quienes intentaron a continuación ordenar el conjunto de la obra de Shakespeare considerando su evolución como signo del problema de una represión personal; en particular Ella Sharpe, en su artículo sobre *Hamlet* publicado en el *International Journal of Psychoanalysis* y reeditado tras su muerte en el volumen de sus *Collected Papers*. Dar un esquema semejante es imprudente, por cierto, en todo caso criticable desde el punto de vista metodológico, lo cual no excluye que ella haya encontrado en efecto algo de valor.

He aquí el final de la nota.

> Desde luego, no puede ser sino la vida anímica del propio creador la que nos sale al paso en Hamlet; de la obra de Georg Brandes sobre Shakespeare (1896) tomo la noticia de que el drama fue escrito inmediatamente después de la muerte de su padre (en 1601), y por tanto en pleno duelo, en la reviviscencia –tenemos derecho a suponerlo– de los sentimientos infantiles referidos a él. También es sabido que un hijo de Shakespeare muerto prematuramente llevaba el nombre de Hamnet.

Vemos, por medio de estas simples indicaciones, hasta qué punto Freud deja muy atrás las cosas en que los autores se introdujeron después.

Por mi parte, aquí querría encarar el problema como podemos hacerlo a partir de los datos que produje ante ustedes desde el comienzo del año, ya que creo que nos permitirán reunir de manera más sintética y más abarcadora los diferentes resortes de lo que ocurre en *Hamlet*.

Gracias a ellos podemos de algún modo simplificar esa multiplicidad de instancias con que a menudo nos vemos confrontados en los comentarios analíticos actuales y que les da no sé qué carácter de reduplicación, cuando por ejemplo vemos que el mismo artículo retoma sucesivamente la misma observación, poco importa cuál, en el registro de la oposición entre el inconsciente y la defensa, luego en el del yo y el ello, y, como si esto fuera poco, todo lo que se produce cuando allí introducimos la instancia del superyó –sin que jamás se unifiquen esos diferentes puntos de vista, lo cual a veces da a esos trabajos no sé qué vaguedad, qué sobrecarga, que no parece hecha para volvérnoslos utilizables en nuestra experiencia.

Aquí intentamos elaborar guías que nos permitan contextualizar los diferentes órganos de los aparatos mentales que Freud nos dio durante las sucesivas etapas de su pensamiento, de una manera tal que tome en cuenta el hecho de que no se superponen semánticamente más que en forma parcial.

El modo en que podemos hacerlos funcionar normalmente no es agregar los unos a los otros en una suerte de conjunto, sino remitirlos, si ustedes quieren, a una trama que intentamos volver más fundamental, a fin de que sepamos lo que hacemos con cada uno de esos órdenes de referencias cuando los hagamos entrar en juego.

Comencemos entonces a deletrear el gran drama de *Hamlet*.

2

Por evocador que haya sido el texto de Freud, debo recordar de qué trata la pieza.

Comienza poco después de la muerte de un rey que fue, nos dice su hijo Hamlet, un rey muy admirable, ideal como rey y como padre, y que ha muerto misteriosamente.

La versión que se ha dado de su muerte es que fue picado por una serpiente en un jardín, en ese *orchard* que ha sido interpretado por los analistas. Luego, muy pronto, unos meses después de su muerte, la madre de Hamlet se casó con quien es su cuñado, Claudio. Este Claudio es objeto de todas las execraciones del héroe central, acerca de las cuales diré que no sólo están motivadas por la rivalidad que Hamlet puede tener para con él, ya que en definitiva fue alejado del trono por este tío, sino además por todo lo que sospecha acerca del carácter escandaloso de esa sustitución.

Mucho más aún, el padre aparece luego como *ghost*, fantasma, para revelarle en qué condiciones de traición dramática se operó lo que lisa y llanamente ha sido un atentado. El fantasma le dice que vertieron en su oreja, mientras dormía, un veneno misteriosamente denominado *Hebenon*. Este pasaje del texto tampoco dejó de suscitar la curiosidad de los analistas.

Hebenon es una suerte de palabra inventada, no sé si se encuentra en otro texto. Han intentado encontrarle equivalentes, una palabra cercana que designa, de la manera en que por lo habitual se la traduce, el beleño. Es muy cierto que ese atentado por la oreja de ningún modo podría satisfacer a un toxicólogo, lo cual, por lo demás, da al analista pie para muchas interpretaciones.

Veamos de inmediato algo que nos resulta sorprendente a partir de las articulaciones que hemos puesto de relieve. Sirvámonos de esas claves, por particulares que puedan parecerles las condiciones de su surgimiento. Que hayan sido formadas para fines muy particulares, muy determinados, no impide que, en conformidad con uno de los aspectos más claros de la experiencia analítica, lo particular sea aquello que tiene el valor más universal.

Así, el *él no sabía que estaba muerto*, que pusimos en evidencia en el análisis del sueño del padre muerto, tiene un alcance fundamental. En efecto, la ignorancia en que se mantiene al Otro con respecto a una

situación cualquiera es algo decididamente original en la relación con el Otro. Bien lo saben ustedes, ya que les enseñan que una de las revoluciones del alma infantil es el momento en que el niño, después de haber creído que todos sus pensamientos son conocidos por sus padres, se percata de que no es así.

Todos sus pensamientos es una expresión que siempre debe incitarnos a una gran reserva. Nosotros los llamamos así, *pensamientos*; para lo que el sujeto vive, esos *pensamientos* son todo lo que hay. Todo lo que hay, sus menores movimientos interiores, es conocido por sus padres.

De ahí la importancia del momento en que se percata de que el Otro puede no saber. Ese *no saber* en el Otro se correlaciona con la constitución misma del inconsciente del sujeto, y es indispensable tenerlo en cuenta. En cierto sentido, uno es el reverso del otro, y tal vez su fundamento. Digo *tal vez* porque esta formulación no basta para constituirlos como tales.

Sea como fuere, una cosa es clara y nos sirve de guía en el abordaje del drama de *Hamlet*, a saber, que intentaremos refutar la noción histórica –de todos modos, un poquito superficial y propia de la atmósfera de la época, del estilo de ese momento– según la cual en *Hamlet* estaría en juego no sé qué fabulación moderna, y según la cual, con respecto a la talla de los antiguos, los modernos serían pobres degenerados. Tal es el estilo del siglo XIX; no por nada se cita a Georg Brandes, y nunca sabremos si en esa época Freud conocía a Nietzsche, aunque sea probable. Pero esa referencia a los modernos no puede bastarnos. ¿Por qué los modernos serían más neuróticos que los antiguos? Ésta es, en todo caso, una petición de principio. Lo que intentamos elaborar deberá tener mayor alcance que esta petición de principio o que la explicación mediante *la cosa anda mal porque anda mal*.

Lo que tenemos frente a nosotros es una obra cuyas hebras, cuyas primeras hebras, comenzaremos a separar.

Primera hebra. Aquí el padre sabe muy bien que está muerto –muerto según el anhelo de aquel que quería tomar su lugar, a saber, Claudio, que es su hermano. El crimen está oculto, no para él, sino para el mundo, ése que es representado sobre el escenario. Éste es un punto absolutamente esencial, sin el cual, por supuesto, el drama de *Hamlet* no habría podido existir siquiera.

Este punto es además puesto de relieve por Jones en un artículo de fácil acceso, "The death of Hamlet's father". En él subraya que ésa es

la diferencia esencial que Shakespeare introdujo con respecto a la saga primitiva, en la cual el asesinato del rey tuvo lugar delante de todos, bajo un pretexto que incumbe en efecto a sus relaciones con su esposa. Allí el rey también es masacrado por su hermano pero todo el mundo lo sabe, mientras que en *Hamlet* la cosa está oculta pero el padre sí la conoce, y éste es el punto importante.

El padre mismo es quien viene a informárnoslo, como lo lamenta Horacio cuando dice a Hamlet: *There needs no ghost, my lord, come from the grave / To tell us this*. Freud lo cita en varias ocasiones porque se tornó proverbio: "No se necesita un fantasma, señor, salido de la tumba / Para decir esto". Y en efecto, si se trata del tema edípico, ya sabemos mucho al respecto. Pero en la construcción del tema de *Hamlet*, está claro que aún no hemos llegado a saberlo. Lo significativo es que la fábula está hecha de manera que el padre lo sepa.

Aquí está en juego un elemento esencial, y ésta es una primera diferencia, en la hebra, con respecto a la fabulación fundamental, primera, del drama de Edipo. Edipo no sabe. Cuando sabe todo, el drama se desencadena, lo cual llega hasta su autocastigo, es decir, hasta la liquidación de la situación por parte de él mismo. Pero el crimen edípico es cometido sin darse cuenta. En *Hamlet*, el crimen edípico es sabido, y sabido por su víctima, la cual aparece para darlo a conocer al sujeto.

Ven por qué camino avanzamos, y con ayuda de qué método.

Es un método clásico que procede por medio de la comparación, de la correlación, entre las diferentes hebras de la estructura considerada como un todo articulado –y en ningún lugar hay más articulación que en lo que atañe al dominio del significante. La noción misma de articulación, sin cesar lo subrayo, es consustancial al significante. A fin de cuentas, no hablamos de articulación en el mundo más que porque el significante da un sentido a ese término. De lo contrario, no hay otra cosa que continuidad o discontinuidad, pero nada de articulación.

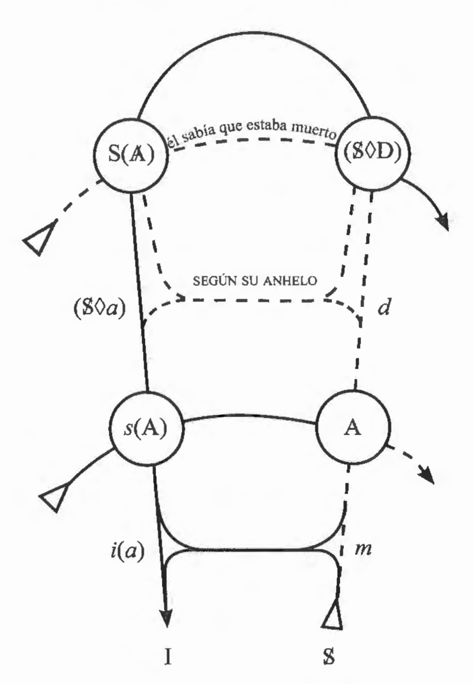
Procedemos por medio de una suerte de comparación entre las hebras homólogas en ambas piezas, *Edipo* y *Hamlet*, en la medida en que Freud las cotejó, y a fin de captar la coherencia de las cosas. Si, en uno de los dos dramas, una de las teclas del teclado se encuentra bajo un signo opuesto a aquel en que ella está en el otro, intentamos ver si, por qué, cómo, en qué medida, se produce en el otro una modificación correlativa de sentido opuesto. Se supone que poner en evidencia esas correlaciones nos conduce a la coyuntura del tipo de causalidad que está en juego en esos dramas.

La idea de partida es entonces que lo más instructivo para nosotros son las modificaciones correlativas. Despejarlas y anotarlas de manera cuasi algebraica nos permite poner en orden los resortes del significante y hacer que nos resulten más o menos utilizables.

En el sueño del padre muerto, teníamos en la línea superior *él no sabía*. En *Hamlet*, tenemos *él sabía que estaba muerto*. Aquí, el padre sabía que estaba muerto según el anhelo asesino que lo llevó a la tumba, el de su hermano.

¿Cuáles son las relaciones de este Claudio con Hamlet?

En la tradición analítica, siempre se lanzan de una manera un poco precipitada hacia la superposición de las identificaciones. Como los conceptos más cómodos son los menos elaborados, sabe Dios lo que no se privan de hacer con ciertas identificaciones. A fin de cuentas, nos dicen, Claudio es una forma de Hamlet. Lo que él hizo es el deseo de Hamlet. Esto se dice demasiado rápido.



Él sabía en Hamlet

Para situar la posición de Hamlet ante su deseo, en efecto, nos vemos obligados a hacer intervenir el escrúpulo de conciencia. Ahora

bien, ese elemento introduce en las relaciones de Hamlet con Claudio una posición doble, profundamente ambivalente. Si Hamlet se relaciona con Claudio como con un rival, percibimos bien que esa rivalidad es singular, en segundo grado, ya que Claudio es también, en realidad, quien hizo lo que Hamlet no habría osado hacer. En esas condiciones, este Claudio se ve cercado por no sé qué misteriosa protección que es cuestión de definir.

Si Hamlet lo deja indemne, nos dicen, lo hace en nombre de sus escrúpulos de conciencia. Pero ¿qué pesan éstos en comparación con lo que se le impone desde que el *ghost* literalmente le ordenó vengarlo? A partir de ese encuentro primitivo, Hamlet, para actuar contra el asesino de su padre, que también es el usurpador que lo ha desposeído a él, está pertrechado de todos los sentimientos –sentimiento de usurpación, sentimiento de rivalidad, sentimiento de venganza– y, mucho más aún, de la orden expresa recibida de un padre admirado por sobre todas las cosas. Con seguridad, todo en Hamlet está de acuerdo para que él actúe –y no actúa.

Es obvio que aquí comienza el problema.

Para progresar en dirección a resolverlo, debemos armarnos de la mayor simplicidad –quiero decir que lo que siempre nos extravía es utilizar muletillas en lugar de franquear la cuestión. Freud nos lo dice: los escrúpulos de conciencia de Hamlet son la representación consciente de algo que se articula en el inconsciente. Pues bien, lo que tenemos que hacer es descubrir qué quiere decir ese deseo inconsciente. Y de ahora en más podemos decir con Freud que, por la manera en que están entabladas las cosas, bien se ve que hay algo que no anda en el deseo de Hamlet.

Aquí vamos a elegir nuestro camino, lo cual no es fácil porque no hemos avanzado mucho desde donde siempre se ha estado.

Lo que haremos es tomar la tragedia en su conjunto y considerar cuál es, de cabo a rabo, la conducta de Hamlet.

3

Dado que hemos hablado del deseo de Hamlet, debemos situar lo tocante a su fantasma [*fantasme*] en la medida en que para nosotros el fantasma es el eje, el alma, el centro, la piedra de toque, del deseo.

Lo que está en juego no ha escapado a los analistas, naturalmente, pero éstos no vieron en ello más que las relaciones de Hamlet con el objeto consciente de su deseo, acerca del cual el autor no nos ahorra detalle alguno. Pero esto no es exactamente lo mismo, no es tal vez del mismo registro, del mismo orden, que el fantasma.

En la pieza tenemos algo así como el barómetro de la posición de Hamlet con respecto al deseo. Lo tenemos de la manera más obvia y más clara bajo la forma del personaje de Ofelia.

Ofelia es, muy obviamente, una de las creaciones más fascinantes que se haya propuesto a la imaginación humana. Lo que podemos denominar el drama del objeto femenino, el drama del deseo, tal como aparece, en el albor de una civilización, bajo la forma de Helena, es notable verlo encarnado en el drama y en la desgracia de Ofelia, que quizá sea también un punto culminante. Ese drama, ustedes saben, ha sido retomado bajo numerosas formas por la creación artística, ya por los poetas, ya por los pintores que, al menos en la época prerrafaelita, han llegado a brindarnos cuadros detallados en los que se reencuentran los términos mismos de la descripción realizada por Shakespeare de esta Ofelia que flota con su vestido llevada por las aguas en que, enloquecida, se dejó arrastrar –ya que el suicidio de Ofelia es ambiguo.

Freud nos lo indica: vemos aparecer en la pieza un horror a la feminidad como tal, cuyos términos son articulados, en el sentido más estricto del término, por el propio Hamlet, cuando recurre ante los ojos de Ofelia a todas las posibilidades de degradación, de alteración, de corrupción, vinculadas al desarrollo de la vida misma de la mujer, en la medida en que ésta se deja llevar a todos los actos que poco a poco hacen de ella una madre –en virtud de lo cual Hamlet la rechaza, y del modo que parece más sarcástico y más cruel.

Hay una correlación esencial entre la evolución que experimenta la posición de Hamlet con respecto a Ofelia y lo que determina su posición general para con el deseo.

Observen de pasada que nos vemos confrontados con la interpretación que de esta evolución da el psicoanalista salvaje, Polonio, el padre de Ofelia. De inmediato, él llamó la atención sobre lo que está en juego en la melancolía de Hamlet. Ésta se debe a que ha escrito cartas de amor a su hija y a que ella le respondió con severidad según las instrucciones que le dio él, Polonio, atendiendo solamente a su deber de padre. En otras palabras, piensa, nuestro Hamlet está enfermo de amor. Una vertiente fácil se ofrece siempre a la interpretación externa de los aconteci-

mientos, y el personaje caricaturesco de Polonio sirve allí para representarnos el toque irónico que aquélla merece.

Si bien el cambio de la posición sexual de Hamlet es profundo y capital, se organiza de un modo un tanto diferente, nadie lo duda. Lo que allí está en juego concierne, por supuesto, a las relaciones de Hamlet, ¿con qué? En lo esencial, con su acto. Hamlet tiene un acto por hacer, y toda su posición de sujeto depende de ello.

De manera muy precisa se manifiesta, a lo largo de toda esta pieza, que con respecto al acto Hamlet está fundamentalmente en una posición que la lengua inglesa designa mediante un término cuyo empleo es más corriente que en francés: *to procrastinate*, o sea, *dejar para mañana*. En francés se hablaría de *ajournement* [aplazamiento], de *retardement* [retardación]. De eso se trata, en efecto: nuestro Hamlet procrastina de punta a punta de la obra, lo cual la convierte por excelencia en la pieza de la procrastinación.

El asunto es saber qué puede significar el hecho de que, cada vez que él tiene ocasión de consumar el acto en cuestión, lo deje para más adelante, y, a la vez, qué es lo que resultará determinante al final, cuando él dé el paso de cometerlo. La pregunta que se plantea es qué significa el acto que se le propone. Ése es el punto que hay que poner de relieve a propósito de la procrastinación, al menos en el presente caso.

Lo que ya les hice observar lo indica suficientemente: el acto que se propone a Hamlet no tiene nada que ver con el acto edípico, la revuelta contra el padre, el conflicto con el padre, en el sentido en que es, en el psiquismo, creador.

Éste no es el acto de Edipo. El acto de Edipo sostiene la vida de Edipo. Lo convierte en el héroe que es antes de su caída, mientras no sabe nada. Otorga su carácter dramático a la conclusión de la historia. Hamlet, en cambio, sabe que es culpable de ser. Le resulta insoportable ser. Antes de cualquier comienzo del drama, él conoce el crimen de existir. A partir de ese comienzo, se encuentra frente a una elección por realizar en la cual el problema de existir se plantea en los términos que lo caracterizan, a saber, *To be, or not to be*, que sin remedio lo introducen en el ser, tal como él lo articula muy bien.

Justamente debido a que en *Hamlet* el drama edípico se abre al comienzo y no al final, se propone al héroe la elección entre *ser* y *no ser*. Y precisamente debido a que existe ese *o bien... o bien...*, en cualquier caso él resulta capturado en la cadena del significante, en lo que hace que de todos modos él sea la víctima de esa elección.

Daré la traducción de Letourneur, que me parece la mejor.[2]

Ser, o no ser: he ahí el problema:
¿Será más noble sufrir en silencio
Los dardos y flechas de la atroz fortuna,
O levantarse en armas contra un mar de infortunios
Y al enfrentarlos, terminar con ellos?
{Or to take arms against a sea of troubles
And by opposing end them?} *To die, to sleep,*
No more. {*Morir: dormir; No más;*} y al dormir decir que terminamos
Con la aflicción y el millar de conflictos naturales
{and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to} Que ha heredado la carne...
{*Creo que estas palabras no pueden sernos indiferentes.*}
Morir, dormir,
Quizá soñar; ¡ay!
He ahí el enigma,
Porque en ese sueño de muerte las visiones que lleguen
Cuando nos hayamos desprendido de esta mortal envoltura
{this mortal coil *no es exactamente la envoltura, es esa especie de torsión de algo enrollado que hay a nuestro alrededor*}
Nos hacen vacilar: he ahí la reflexión
Que da vida tan larga a las calamidades;
Pues ¿quién soportaría los azotes y las mofas del tiempo,
El agravio del opresor, la injuria del altanero,
Los tormentos del amor desdeñado, la demora de la ley,
La insolencia del funcionario y los insultos
Que hay que tolerar con meritoria paciencia
Cuando se podría lograr el descanso
Con un simple estilete?

¿Ante qué se encuentra Hamlet en ese *Ser o no ser*? Él debe ir al encuentro del lugar que ocupa lo que su padre le dijo. Y lo que su padre le dijo en calidad de fantasma [*fantôme*] es que fue sorprendido por la muerte "en plena flor de [sus] pecados". Para el hijo, la cuestión es ir al encuentro del lugar que ocupa el pecado del Otro, el pecado no pagado por el Otro.

2. Utilizamos la versión de Costa Picazo en *Hamlet*, Buenos Aires, Colihue, 2012. [N. del T.]

El que sabe es aquí alguien que no ha pagado el crimen de existir, al contrario de Edipo, quien pagó el crimen que no sabía que había cometido. Las consecuencias para la generación siguiente, además, no son leves, ya que los dos hijos de Edipo no piensan más que en masacrarse entre sí con todo el vigor y la convicción deseables. Con Hamlet ocurre de un modo muy diferente.

Hamlet no puede ni pagar en lugar del padre, ni dejar la deuda impaga. A fin de cuentas, debe hacerla pagar, pero, en las condiciones en que está ubicado, el golpe pasa a través de él mismo. Al final de una trama sombría sobre la cual habremos de extendernos ampliamente, sólo después de haber sido estoqueado, y con el arma misma que lo hiere de muerte, Hamlet puede golpear al criminal que está a su alcance, a saber, Claudio.

El resorte que constituye toda la dificultad del problema con que Hamlet se topa para asumir su acto es el hecho de que padre e hijo, uno y otro, saben, es su comunidad de clarividencia. La cuestión es saber por qué vías podrá Hamlet alcanzar su acto. ¿Cuáles son las vías de rodeo que posibilitarán este acto en sí mismo imposible, en la medida misma en que el Otro sabe? ¿Cuáles son las vías que al fin posibilitarán a Hamlet consumar lo que debe ser consumado?

Tales son las vías que deben ser objeto de nuestro interés; son las que van a instruirnos.

He aquí el verdadero problema que hoy había que introducir.

Debo llevarlos al término de la cosa, señalándoles por dónde llega Hamlet a consumar por fin su acto. No olvidemos, por cierto, que si bien lo logra, si bien Claudio al fin cae herido, es una chapucería.

Tuvo nada menos que pasar a través del cuerpo de alguien a quien con seguridad él hundió en el abismo, como verán, a saber, el amigo, el compañero, Laertes. Justo antes, a consecuencia de una confusión, su madre se envenenó con la copa misma que debía servir de atentado alternativo para el caso en que la punta envenenada del florete no hubiese tocado a Hamlet. Recién después de algunas otras víctimas, y no antes de haber sido él mismo herido de muerte, puede asestar el golpe a Claudio.

Aunque el golpe es asestado, aunque una suerte de rectificación del deseo ha intervenido *in extremis* y posibilitó el acto, hay empero aquí algo que debe presentar dificultades. ¿Cómo ha sido consumado el acto? La clave recae justo aquí, y ello hace que esta pieza genial nunca haya sido remplazada por otra mejor hecha.

Ya que, en última instancia, ¿qué son esos grandes temas míticos con respecto a los cuales las creaciones de los poetas se ponen a prueba a través de las eras? Esa larga sucesión de variaciones que se extienden por siglos y siglos no es otra cosa que una especie de larga aproximación que hace que el mito, cuando sus posibilidades son analizadas con precisión, termine por entrar, en sentido estricto, en la subjetividad y en la psicología. Sostengo, y sostendré sin ambigüedad –y al hacerlo creo estar en la línea de Freud–, que las creaciones poéticas engendran las creaciones psicológicas, más que reflejarlas.

Una trama difusa flota vagamente desde siempre en la relación primordial de rivalidad entre el hijo y el padre. Aquí, tratada por Shakespeare, da a la pieza *Hamlet* todo su relieve y constituye su verdadero núcleo.

En la medida misma en que algo ha faltado en la situación original, inicial, del drama de *Hamlet* –por cuanto es distinta de la correspondiente a la historia de Edipo–, a saber, la castración, las cosas se presentan dentro de esta pieza como una lenta marcha en zigzag, un parto lento –y por caminos desviados– de la castración necesaria.

En la medida misma en que algo por fin llega a equivaler a lo que faltó, y por cuanto esto en último término se realiza, Hamlet desencadena la acción terminal, en la cual sucumbe. Al haber sido llevadas las cosas hasta el punto en que él no puede subsistir, otros, los Fortinbras, siempre listos para recoger la herencia, vendrán a sucederlo.

4 DE MARZO DE 1959

XIV

ATRAPADESEOS

Miríadas de críticas
Una red para cazar pájaros
Desarrollo de la pieza
La play *scene*
El punto clave

Aquí estamos pues, desde la vez pasada, con *Hamlet*.

Hamlet no llega por azar, aunque yo les haya dicho que era introducido en este lugar por la fórmula del *Ser o no ser* que se me había impuesto a propósito del sueño de Ella Sharpe.

Me vi llevado a releer parte de lo que se ha escrito sobre *Hamlet* en el plano analítico, y también parte de lo que al respecto se ha escrito antes. Dado que los autores, al menos los mejores, no han dejado de tomar en cuenta lo que se ha escrito sobre el tema mucho antes que ellos, debo decir que me vi llevado muy lejos, a riesgo de perderme un poco de vez en cuando, no sin placer.

El problema es reunir lo que está en juego tomando en cuenta nuestra meta precisa, que es dar o devolver su sentido a la función del deseo en el análisis y en la interpretación analítica. Ello no debería causarnos un trabajo demasiado grande, ya que lo que distingue a *La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca* –espero lograr que lo perciban– es en lo esencial el hecho de ser la tragedia del deseo.

Hamlet debió de ser interpretada por primera vez en Londres durante la temporada invernal de 1601 –sin que haya certeza absoluta, pero sí al menos según los cotejos más rigurosos. En su época, la famosa primera edición en cuarto del texto fue lo que se denomina una edición pirata, es decir que no había sido realizada bajo el control del autor, sino

que se la había tomado de lo que denominaban *prompt-books*, los libretos que emplea el apuntador. Esa edición –sin duda es divertido conocer estas pequeñas anécdotas de historia literaria– permaneció desconocida hasta 1823, cuando al fin se echó mano de uno de sus ejemplares, sórdidos por haber sido muy manipulados, probablemente tomados de las representaciones. Y la edición en folio, la gran edición de Shakespeare, recién comenzó a aparecer después de su muerte, en 1623, precediendo a la gran edición en la que encontramos la división en actos, lo cual explica que la división en actos sea mucho menos decisiva y clara en Shakespeare que en otros. De hecho, no se cree que Shakespeare haya pensado en dividir sus piezas en cinco actos. Ello tiene su importancia porque vamos a ver cómo se divide *Hamlet*.

El invierno de 1601 precede en dos años a la muerte de la reina Isabel, y de manera aproximada cabe considerar que la cesura capital que *Hamlet* marca entre dos vertientes de la vida del poeta redobla, si puede decirse, el drama de la juntura entre dos épocas del reino, ya que el tono cambia por completo cuando Jacobo I sube al trono. Ya se anuncia, como dice un autor, algo que rompe el encanto cristalino del reino de Isabel, la *reina virgen*, la que había conseguido esos largos años de paz milagrosos al salir de lo que en la historia de Inglaterra, al igual que en muchos países, constituía un periodo de caos al cual pronto había de regresar, con todo el drama de la revolución puritana.

En suma, 1601 anuncia ya la muerte de la reina, que por cierto no podía preverse, por la ejecución de su amante, el conde de Essex, que tuvo lugar el mismo año que la primera representación de la pieza. No es del todo inútil evocar estas coordenadas, tanto más cuanto que no somos los únicos en haber intentado restituir a *Hamlet* en su contexto. Pero lo que aquí les digo no lo he visto subrayado en ningún autor analítico. Sin embargo, éstas son especies de hechos primeros que tienen su importancia.

En verdad, no puede decirse que lo que los autores analíticos han escrito haya resultado esclarecedor. Pero no haré hoy la crítica de aquello en que ha desembocado una especie de interpretación analítica que toma a *Hamlet* línea por línea. Intento rescatar tal o cual elemento que sería interesante, pero lo cierto es que lo único que puede decirse es que la comprensión del conjunto, la coherencia del texto, se aleja cada vez más a medida que los autores insisten en esa vía.

De nuestra Ella Sharpe, a quien valoro en gran medida, también debo decir que su *paper –unfinished*, por cierto– sobre *Hamlet*, hallado después de su muerte, me ha decepcionado mucho. A pesar de todo, lo

tomaré en cuenta porque es significativo. Se inserta en la tendencia que –vemos– adquiere la teoría analítica y que me veo llevado a explicar y a criticar, a tal punto que vale la pena ponerlo de relieve. Pero no vamos a comenzar por ahí.

Comenzaremos por el artículo de Jones, de 1910, que es un acontecimiento y un monumento, y que es esencial haber leído. Se publicó en el *American Journal of Psychology*, y no es fácil de conseguir hoy en día. En la pequeña reedición que hizo del mismo, creo que Jones añadió algunos complementos a su teoría de *Hamlet*. Ese artículo se intitula "The Œdipus-complex as an Explanation of Hamlet's Mystery" –"El complejo de Edipo como explicación del misterio de Hamlet"–, con un subtítulo, "A Study in Motive" –"Un estudio sobre el motivo".

En 1910, Jones encara el problema que Freud indica de manera magistral en esa media página que la vez pasada les leí, ya que en ella se marcan incluso los puntos de horizonte, a saber, las relaciones de Shakespeare con el sentido del problema que se le plantea: la significación del objeto femenino. Creo que esto es absolutamente central.

Dado que Freud señala a *Timón de Atenas* en el horizonte, Ella Sharpe intentó avanzar por esa vía. Hizo de toda la obra de Shakespeare una suerte de vasta vacilación ciclotímica, distinguiendo las piezas ascendentes, es decir, las que podríamos creer optimistas, aquellas en que la agresión se dirige hacia el afuera, y las de la fase descendente, en las cuales la agresión retorna al héroe o al poeta. He aquí cómo podríamos clasificar, según ella, las piezas de Shakespeare, incluso fecharlas en ciertos casos. No creo que haya en esto nada demasiado valedero.

Por el momento, en el punto en que nos encontramos, ante todo nos atendremos a *Hamlet*. Tal vez dé algunas indicaciones acerca de lo que lo sucede o lo precede, acerca de *Noche de Epifanía* y de *Troilo y Crésida*, pues creo que es casi imposible no tenerlas en cuenta, a tal punto iluminan el problema que en primer lugar introduciremos a partir del solo texto de *Hamlet*.

1

Con ese gran estilo de documentación y de solidez que caracteriza a sus escritos y que distingue en alto grado a sus contribuciones, Jones

hace una suerte de resumen de lo que con muy justa razón denomina el misterio de Hamlet.

Una de dos: o ustedes se percatan de la amplitud que ha adquirido la cuestión, o no se percatan de ello. Para quienes no se percatan, no repetiré aquí lo que está en el artículo de Jones. De uno u otro modo, infórmense.

Debo decir que la masa de escritos sobre *Hamlet* no tiene equivalente. La abundancia de la literatura sobre la pieza es algo increíble. Pero más increíble aún es la extraordinaria diversidad de las interpretaciones que se han dado al respecto. Las más contradictorias interpretaciones se han sucedido, han afluido a través de la historia, instaurando el problema del problema, a saber, ¿por qué todo el mundo se empecina en comprender algo al respecto?

Esas interpretaciones tienen los resultados más diversos, más incoherentes, más extravagantes, sin que pueda decirse que ello tenga un alcance excesivo.

Prácticamente se ha dicho todo. Y, para llegar al extremo, hay un *Popular Science Monthly* que debe de ser una especie de revista de divulgación más o menos médica y que en 1880 publicó un artículo denominado "The impediment of adipose". Al final de *Hamlet* se nos dice que Hamlet está gordo y sin aliento, y en esa publicación hay todo un desarrollo sobre la adiposis de Hamlet. Hay un tal Vining que en 1881 descubrió que Hamlet era una mujer disfrazada de hombre cuyo objetivo a través de toda la pieza era la seducción de Horacio, y que Hamlet maquinaba toda su historia para alcanzar el corazón de él. De cualquier modo, es una lectura bastante agradable y no cabe decir que carezca de todo eco para nosotros, ya que es cierto que las relaciones de Hamlet con la gente de su propio sexo están de hecho estrechamente entrelazadas con el problema de la pieza.

Volvamos a cosas serias y recordemos con Jones que los esfuerzos de la crítica se han agrupado en dos vertientes. Cuando hay dos vertientes en lógica, siempre hay una tercera, ya que, al revés de lo que se cree, el tercero no está tan excluido. Y es obvio que en este caso lo interesante es el tercero.

Las dos vertientes no han tenido defensores de poca talla.

En la primera vertiente están quienes han interrogado la psicología de Hamlet. Es obvio que les corresponde la primacía y que debemos colocarlos en el primer plano de nuestra estima. Allí encontramos a Goethe y también a Coleridge, que en sus *Lectures on Shakespeare*

tomó una posición muy característica que, en mi opinión, tal vez Jones podría haber tomado más en cuenta. Jones –es curioso– sobre todo se lanzó a hacer un extraordinariamente abundante comentario de lo que se hizo en alemán, que ha sido proliferante, incluso prolijo. Las posiciones de Goethe y de Coleridge, pese a no ser idénticas, tienen empero un gran parentesco, ya que ambos ponen el acento sobre la forma espiritual del personaje de Hamlet.

A grandes rasgos, digamos que Hamlet es, para Goethe, la acción paralizada por el pensamiento. Como es sabido, esa concepción tuvo una enorme posteridad. Se he recordado –y no en vano, por supuesto– que Hamlet había vivido un tiempito en Wittenberg, y ese hecho llevó a imputar sus problemas intelectuales a una frecuentación abusiva de lo que nos presentan, no sin razón, como uno de los centros de cierto estilo de formación de la juventud estudiante alemana. Desde esta perspectiva, Hamlet es en síntesis el hombre que ve todos los elementos del juego de la vida, todas sus complejidades, todos sus motivos, y que debido a ese conocimiento está detenido, paralizado, en su acción. Éste es un problema goetheano en sentido estricto, y no dejó de tener profunda repercusión, sobre todo si ustedes le añaden el encanto y la seducción del estilo de Goethe y de su persona.

Por su parte, Coleridge se explaya en el mismo sentido. No tengo tiempo de leerles un largo pasaje cuyo carácter es mucho menos sociológico y mucho más psicológico, una brillante pieza de psicología que él consagra al carácter psicasténico de Hamlet, a su imposibilidad de avanzar en una vía y, una vez hecho esto, permanecer en ella hasta el final, a su hesitación entre motivos múltiples. Lo que me complace rescatar de allí es una frase dicha al pasar, en una conversación familiar, que a mi parecer da el meollo de su esencia: *Tengo algo de eso en mí, si cabe que lo confiese.*

Él se reconoce allí, y no es el único. Leemos una observación análoga en un cuasi contemporáneo que ha escrito cosas notables en sus *Essays on Shakespeare*. Es Hazlitt, a quien Jones no toma en cuenta –por error, ya que escribió las más destacables cosas sobre el tema en esa época.

Coleridge llega aún más lejos cuando dice que, a fin de cuentas, nos han machacado tanto con esta tragedia, que apenas si sabemos cómo hacer su crítica, así como no sabríamos describir nuestro propio rostro. Hay otra nota de él que apunta en el mismo sentido y que tiene líneas que voy a tener muy en cuenta.

Paso muy rápido por lo que concierne a la otra vertiente, la que imputa los aprietos de Hamlet a una dificultad exterior.

Esta concepción fue instaurada por un conjunto de críticos alemanes –berlineses los dos principales– de fines del siglo XIX, Klein y Werder, a quienes Jones agrupa con justa razón. Según ellos, la tarea que Hamlet se propuso habría sido la de hacer que su pueblo reconozca la culpabilidad de Claudio, quien reina en Dinamarca después de haber matado a su padre y de haberse casado con su madre. Esto no resiste la crítica, ya que las dificultades que tendría Hamlet para realizar esa tarea (una de dos: haciendo reconocer la culpabilidad de Claudio antes de matarlo, o bien perpetrando primero el asesinato para justificarlo a continuación) se disipan muy fácil por medio de la sola lectura del texto, en el cual Hamlet nunca se plantea problemas de ese género.

El principio de su acción es que debe vengar a su padre en la persona de quien es su asesino y que al mismo tiempo tomó su trono y su lugar junto a la mujer, su esposa, a quien él amaba por sobre todas las cosas. Estos crímenes deben ser purgados por medio de la acción más violenta, por el asesinato. No sólo este principio jamás es puesto en tela de juicio por Hamlet, sino que les leeré pasajes en los cuales él se tacha de cagón, de cobarde, rabiando de la desesperación sobre el escenario por no poder decidirse a ejecutar esa acción. El principio de la cosa no suscita en él ningún tipo de duda. Él no se plantea el más mínimo problema concerniente a la validez de ese cometido.

Encima, en el mismo periodo hay un tal Loening, a quien Jones toma muy en cuenta, que al discutir las teorías de Klein y Werder hizo observaciones decisivas que Jones –lo señalo al pasar– recomienda con fervor. Cita algunas que en efecto parecen muy penetrantes.

Pero todo esto no tiene una importancia extraordinaria, ya que la cuestión es en verdad superada a partir del momento en que tomamos la tercera vertiente, en la que Jones introduce la posición analítica. Estas lentitudes de exposición son necesarias, debemos seguirlas para tener el fondo sobre el cual se plantea el problema de Hamlet.

La tercera concepción es la siguiente: aunque el sujeto no dude ni por un instante en tener que llevar a cabo su cometido, éste le repugna por alguna razón ignorada por él. Dicho en otras palabras, la dificultad reside en el cometido mismo, no en el sujeto ni en lo que ocurriría en el exterior –y de nada sirve decir que, en lo tocante a la vertiente de la dificultad exterior, hay versiones mucho más sutiles que la que les

esbocé para descartar lo inútil. El cometido es lo que entonces se plantea como esencialmente conflictivo en sí mismo.

He aquí la manera –muy sólida, en síntesis, y que en definitiva debe darnos una lección de método– en que Jones introduce la teoría analítica en el asunto.

Además, muestra que la idea de una contradicción interna en el cometido no es nueva, sino que ya fue aportada por Loening –a juzgar por las citas que da– y por algunos otros autores. Éstos notaron muy bien que puede captarse la naturaleza problemática, conflictiva, del cometido, en ciertos signos –no hubo que esperar al psicoanálisis para percibir el carácter señalizador que tienen– tales como la diversidad, la multiplicidad, la contradicción, la falsa consistencia, de las razones que da el sujeto para aplazar ese cometido, para no consumarlo en el momento en que se le presenta. Mucho antes del psicoanálisis, los psicólogos ya tenían una noción del carácter superestructural, racionalizado, racionalizante, de los motivos que da el sujeto, y muy bien sabe Jones ponerlo de relieve.

Sólo que la cuestión es saber dónde reside el conflicto. Los autores que siguen esta dirección no dejan de percatarse de que hay algo que se presenta en primer plano y una suerte de dificultad subyacente que, sin ser articulada en sentido estricto como inconsciente, es considerada como más profunda y en parte no dominada, no del todo elucidada ni comprendida por el sujeto. Jones discute sus tesis con el saber hacer característico de que da muestras en sus artículos, que han representado el principal papel para avalar, a los ojos de un amplio público intelectual, la noción misma de inconsciente.

Por un lado, sabe articular con fuerza lo que esos autores, sutiles algunos, propusieron como motivos subyacentes que contrarían la acción de Hamlet. Por ejemplo, han alegado un motivo jurídico, a saber: ¿tiene derecho a realizarla? Sabe Dios que esos autores alemanes no se han privado de apelar a toda clase de registros, máxime cuando ello tenía lugar en pleno periodo de hegelianismo. Por otra parte, Jones tiene facilidad para ironizar al respecto, y muestra de manera convincente que, si algo debe contarse entre los resortes inconscientes, no son los motivos de orden elevado, con un muy alto carácter de abstracción, que ponen en juego la moral, el Estado, el Saber absoluto, sino que debe de haber algo mucho más radical y más concreto.

Como ese es más o menos el año en que comienzan a introducirse en Norteamérica las concepciones freudianas, Jones luego producirá y

publicará una reseña de la teoría de Freud sobre los sueños, tal como ésta figura en las famosas conferencias en la Clark University –que primero fueron publicadas en inglés, si mal no recuerdo. Pero lo importante es la nueva crítica de *Hamlet* que Jones publica con fecha de 1910.

Está íntegramente destinada a llevarnos a esta conclusión:[1]

> Llegamos pues a la aparente paradoja de que el héroe, el poeta y la audiencia están, todos, profundamente conmovidos por sentimientos debidos a un conflicto cuya fuente desconocen {*no están despiertos, no saben de qué se trata*}.

Pero la insuficiencia de este resultado no debe impedirnos ver que su análisis de *Hamlet* tiene en verdad todo el alcance que podía tener en esa época –creo– para poner de relieve en el desarrollo del drama lo que podemos denominar la estructura mítica del Edipo.

Debo decir que no estamos tan despabilados mentalmente como para poder sonreír sin reparos al ver que, a colación de *Hamlet*, se traiga a Telésforo, Anfión, Moisés, Faraón, Zoroastro, Jesús, Herodes: todo el mundo viene en el paquete. Dos autores escribieron hacia 1900, en una revista muy conocida, un "Hamlet in Iran" que relaciona el mito de *Hamlet* con los mitos iraníes de la leyenda de Pirro, que otro autor tuvo muy en cuenta en una revista desconocida e inhallable. Es esencial subrayar cuál es el paso que ha sido dado en ese nivel, aunque yo no digo que sea el único paso posible.

En efecto, si bien el abordaje psicológico del caso de Hamlet no esperó al psicoanálisis, como les dije, el primer paso analítico consistió en transformar la referencia psicológica en una referencia, no a una psicología más profunda, sino a un ordenamiento mítico cuyo sentido se considera idéntico para todos los seres humanos.

No obstante, sin duda hace falta algo más, ya que *Hamlet* no es de todos modos la *Pyrrhus saga*, las historias de Ciro con Cambises ni las de Perseo con su abuelo Acrisio.

Es otra cosa. Veremos qué.

1. Traducción directa del inglés, "The Œdipus-Complex as an Explanation of Hamlet's Mystery. A Study in Motive", en *American Journal of Psychology* (1910) 21.

2

Si de *Hamlet* hablamos, no se debe apenas a que se le hayan dedicado miríadas de críticas.

A fin de cuentas, ustedes no tienen ni la menor idea de qué es *Hamlet* porque, por una especie de cosa muy curiosa, según mi propia experiencia creo poder decir que es irrepresentable en francés. Jamás he visto un buen *Hamlet* en francés, ni a nadie que interprete bien a Hamlet, ni un texto que podamos entender.

Para quienes leen el texto, es algo para caerse de culo, para morder el polvo, para rodar por tierra, ¡es algo inimaginable! No hay un solo verso de *Hamlet*, ni una réplica, que en inglés no tenga tal poder de choque, tal violencia de términos, que a cada instante nos deja absolutamente estupefactos. Parece que hubiera sido escrito ayer, que no se podía escribir así hace tres siglos.

En Inglaterra, es decir, allí donde la pieza se interpreta en su lengua, una representación de *Hamlet* siempre constituye un acontecimiento. Más aún –porque a fin de cuentas no puede medirse la tensión psicológica del público, salvo desde la taquilla–, diré lo que representa para los actores, lo cual nos enseña doblemente.

Ante todo, no cabe la menor duda de que, para un actor inglés, interpretar Hamlet es la coronación de su carrera. Cuando no es la coronación de su carrera, de todos modos él sólo quiere retirarse con felicidad después de haber interpretado esa pieza, dando su representación de despedida, aunque su papel no consista más que en interpretar al primer sepulturero. Hay allí algo importante, y nos percataremos de lo que significa, ya que no lo digo porque sí.

En segundo lugar, algo curioso es que a fin de cuentas, cuando el actor inglés consigue interpretar a Hamlet, lo interpreta bien, todos ellos lo interpretan bien. Una cosa aún más extraña es que se habla del Hamlet de tal o cual. Hay tantos Hamlet como grandes actores. Aún se evoca al Hamlet de Garrick, al Hamlet de Kean, etcétera. Esto también es algo extraordinariamente significativo.

Si hay tantos Hamlet como grandes actores, creo que se debe a una razón análoga a la que hace que una representación de la pieza constituya un acontecimiento o que se le dedique una enorme masa de comentarios. No es la misma razón, porque interpretar a Hamlet es otra cosa que estar interesados como espectadores o como críticos. Pero el punto de

convergencia de todo esto es que cabe creer que, si así sucede, se debe a la estructura del problema que Hamlet como tal plantea a propósito de su deseo.

La tesis que aquí propongo, y que les ruego retener, es que *Hamlet* pone en juego los diferentes planos, el marco mismo al que intento introducirlos, aquel donde viene a situarse el deseo. El lugar del deseo se articula de un modo tan excelente y excepcional, que todo el mundo llega a reconocerse en él. El aparato de *Hamlet* es una suerte de malla, de red para cazar pájaros, en la cual el deseo del hombre queda atrapado. Y en la pieza ese deseo está articulado de manera esencial dentro de las coordenadas que Freud justamente nos descubre, o sea, su relación con el Edipo y con la castración.

No obstante, esto supone que *Hamlet* no es apenas otra edición, otra tirada, del eterno drama, conflicto, típico, el de la lucha del héroe contra el padre, contra el tirano, contra el buen o mal padre. Shakespeare lleva las cosas hasta un punto tal que se ve modificada la manera en que se presenta la estructura fundamental de la eterna saga con que nos encontramos desde el origen de los tiempos.

En este punto introduzco consideraciones que a continuación desarrollaremos.

Las coordenadas de ese conflicto son modificadas por Shakespeare como para permitir que aparezca de qué modo, dentro de esas condiciones atípicas, está en juego, con todo su carácter esencialmente problemático, el deseo, en la medida en que el hombre no sólo es investido, poseído, por éste, sino que tiene que situar ese deseo, encontrarlo –encontrarlo con los más pesados costos y el más pesado esfuerzo, hasta el punto de no poder encontrarlo más que en el límite, a saber, en una acción que él no puede completar, realizar, sino a condición de que sea mortal.

Ello nos incita a observar en mayor detalle el desarrollo de la pieza. No quisiera demorarlos mucho, pero debo, sin duda, destacar sus principales rasgos sobresalientes.

El acto I concierne a lo que cabe denominar la introducción del problema, y aquí, en el punto de entrecruzamiento, de acumulación, de confusión, donde gira la pieza, por cierto es necesario que volvamos a algo simple, que es el texto. Veremos que esta composición merece ser retenida, que no es algo que flote, ni que marche a diestra y siniestra.

Como ustedes saben, las cosas arrancan con un cambio de guardia en la explanada de Elsinore, y debo decir que ése es uno de los comienzos más magistrales de todas las piezas de Shakespeare, ya que no todas son tan magistrales al comienzo.

Ese relevo se hace a medianoche, y en este punto el texto tiene cosas muy bonitas, muy impactantes. Así, quienes preguntan *¿Quién va?* son los que llegan para el relevo, cuando debería ser al revés. En efecto, todo ocurre anormalmente, todos están angustiados por alguna cosa que esperan, y esa cosa no se hace esperar más de cuarenta versos.

Aunque el relevo tiene lugar a medianoche, la campana da la una cuando el espectro aparece. Y a partir del momento en que el espectro aparece, entramos en un movimiento muy rápido, con detenciones bastante curiosas.

Justo después viene la escena en que aparecen el rey y la reina, y el rey dice que ya es hora de dejar de lado nuestro duelo: *Podemos llorar con un ojo, pero riamos con el otro*. Hamlet, que está allí, muestra sus sentimientos de indignación ante la rapidez de las segundas nupcias de su madre y ante el hecho de que ella se casó con alguien que, al lado de su padre, es un personaje absolutamente inferior.

En todo momento veremos, en las palabras de Hamlet, puesta de relieve la exaltación de su padre como un ser acerca del cual más adelante dirá que era

> Un conjunto de perfectas formas
> En que todos los dioses parecían haber dejado el sello
> Para brindar al mundo lo que es un verdadero hombre.

Hamlet dirá esta frase mucho más adelante en el texto, pero desde la primera escena hay palabras análogas.

Hamlet se presenta en lo esencial con una suerte de sentimiento de traición, y también de degradación, que le inspira la conducta de su madre, sus segundas nupcias precipitadas, dos meses –nos dicen– después de la muerte de su esposo. Es el famoso diálogo con Horacio: "¡Economía, economía, Horacio! Las carnes asadas del funeral / Adornaron, frías, las mesas de las bodas". No necesito recordar estos célebres temas.

Luego –escena III– tenemos la introducción de los personajes de Ofelia y de su padre Polonio a propósito de una suerte de reprimenda que Laertes dirige a su hermana Ofelia, la joven de quien Hamlet estuvo enamorado –él mismo lo dice– y a quien en ese momento, en el estado en que se encuentra, rechaza con muchos sarcasmos. Con justa razón,

quiso reconocerse a Laertes un papel importante con respecto a Hamlet en el desarrollo mítico de la historia –ya llegaremos. Polonio y Laertes se suceden entonces ante la desdichada Ofelia para darle todos los sermones de la prudencia e invitarla a desconfiar de este Hamlet.

Viene después la cuarta escena. Es, sobre la explanada de Elsinore, el encuentro de Hamlet, que ha sido convocado por Horacio, con el espectro de su padre. En ese encuentro se muestra valiente, apasionado, pues no vacila en seguir al espectro hasta el rincón adonde éste lo arrastra ni en tener con él un diálogo bastante horripilante. Este carácter de horror –lo subrayo– es articulado por el espectro mismo: no puede revelarle a Hamlet el horror y la abominación del lugar donde vive ni de lo que sufre, ya que los órganos mortales del hijo no podrían soportarlo. Y le da una consigna, una orden.

Es interesante notar a continuación que la orden consiste en que, de cualquier manera que sea, Hamlet haga cesar el escándalo de la lujuria de la reina, y que además en todo esto contenga sus pensamientos y sus movimientos, que no vaya a dejarse llevar a no sé qué excesos concernientes a pensamientos referidos a su madre.

Si bien los autores han tenido muy en cuenta una suerte de oscuro segundo plano en las consignas dadas a Hamlet por el espectro –ya que éste advierte al hijo, en síntesis, que debe cuidarse de sí mismo en sus relaciones con su madre–, no parece que ninguno haya señalado el punto decisivo, a saber, que a pesar del horror de las acusaciones formalmente pronunciadas contra Claudio por el espectro, que revela a su hijo que él fue quien lo mató, la cuestión a resolver no concierne al asesino, sino que en esencia se trata, en lo sucesivo y de inmediato, de la madre. La consigna que da el *ghost* no es en sí una consigna. Lo que enuncia pone de ahora en más en primer plano, y como tal, el deseo de la madre. Este punto es absolutamente esencial, y lo retomaremos.

El segundo acto está constituido por lo que puede denominarse la organización de la vigilancia en torno a Hamlet. Tenemos una suerte de pródromo del asunto bajo la forma de las instrucciones que Polonio, primer ministro, da a alguien para la vigilancia de su hijo, que partió rumbo a París. Es muy divertido, y muestra el carácter de doblete que tiene el grupo formado por Polonio, Laertes y Ofelia, con respecto al grupo formado por Claudio, Hamlet y la reina.

Polonio explica entonces a su agente cómo es necesario proceder para informarse sobre su hijo. Hay allí una especie de pequeño pasaje de antología al estilo de *verdades eternas de la policía*, sobre el cual no he

de insistir. Luego está la llegada, anunciada en el primer acto, de Guildenstern y Rosencrantz.

Éstos no son apenas los personajes inflados que se cree. Son antiguos amigos de Hamlet. Y Hamlet, que desconfía de ellos, que les toma el pelo, que los ridiculiza, que los desconcierta y que juega con ellos un juego sutil en extremo bajo la apariencia de la locura –veremos qué significa la locura o pseudolocura de Hamlet, que ha suscitado problemas–, hace una verdadera invocación a su vieja y antigua amistad con un acento que también merecería ser puesto de relieve si tuviésemos tiempo para hacerlo.

Ese acento prueba que Hamlet los invoca sin ninguna confianza, y que ni por un instante pierde su posición de astucia y de juego para con ellos. Sin embargo, hay un momento en que puede hablarles en cierto tono. Rosencrantz y Guildenstern, al venir a sondearlo, son instrumentos del rey, y eso es lo que percibe Hamlet, quien en verdad los incita a confesarle que han sido enviados ante él, quien les pregunta qué han venido a hacer. Y los otros se conmueven lo suficiente como para que uno de ellos pregunte al otro: "¿Tú qué dices?", *What say you?* Pero pasa. Y todo pasa siempre de manera tal que jamás se franquee cierta barrera, lo cual detendría una situación que en lo esencial se muestra encadenada de un extremo al otro.

En ese momento, Rosencrantz y Guildenstern introducen a los comediantes que han encontrado de camino y que Hamlet conoce. Hamlet siempre se ha interesado en el teatro, y recibirá de una manera notable a esos comediantes.

También aquí habría que leer las primeras muestras que éstos le dan de su talento. Hamlet les reclama el pasaje de una tragedia en que Eneas cuenta el fin de Troya y el asesinato de Príamo. Tenemos allí una escena en inglés muy bella, en la cual vemos a Pirro suspender una espada por encima del personaje de Príamo y permanecer así.

So, as a painted tyrant, Pyrrhus stood;
And, like a neutral to his will and matter,
Did nothing.

Así, como el tirano de un cuadro, Pirro permaneció inmóvil,
Y como indiferente a su voluntad y a su objetivo,
No hizo nada.

Dado que éste es uno de los temas fundamentales del asunto, el hecho de que se lo presente en esta primera imagen, y a través de los comediantes, merece ser destacado. En ese punto se le ocurrirá a nuestro Hamlet la idea de utilizarlos en la escena que constituirá el cuerpo del tercer acto –que es esencial–, escena que los ingleses llaman con un término estereotipado, *the play scene*, el teatro en el teatro, *the play within-the-play scene*.

Y Hamlet concluye:

> [...] la obra es el lugar {*el truco, la trampa*}
> Donde la conciencia del rey he de atrapar.

> [...] *The play's the thing,*
> *Wherein I'll catch the conscience of the king.*

Este par de rimas, como un son de platillos, termina una larga tirada de Hamlet íntegramente escrita –lo señalo– en verso blanco.

Tiene un gran valor introductorio, ya que en ese punto se termina el segundo acto y va a comenzar el tercero, en el cual se realizará justamente *the play scene*.

Esa *play scene* es esencial, y ahora llegaremos a ella.

3

Lo que precede a lo que denominé el toque de platillos, a saber, el monólogo de Hamlet solitario sobre el tablado, nos muestra tanto la violencia de los sentimientos de Hamlet para con Claudio como la violencia de las acusaciones que se hace a sí mismo.

> [...] *Am I a coward?*
> *Who calls me villain? brake my pates across?*
> *Plucks off my beard, and blows it in my face?*
> *Tweaks me by the nose? gives me the lie i'the throat,*
> *As deep as to the lungs? Who does me this?*
> *Ha!*

> [...] ¿Soy un cobarde?
> ¿Hay alguien que me llame villano? ¿Que me parta la cabeza?
> ¿Que me arranque la barba y me sople los pelos en el rostro?
> ¿Que me tire de la nariz? ¿Nadie me echa en cara la mentira,
> Y me la echa en los pulmones? ¿No hay nadie que lo haga?
> ¡Ah!

Esto nos da el estilo general de esta pieza, que es para rodar por tierra. E inmediatamente después, él habla de su actual padrastro.

> *Why, I should take it: for it cannot be*
> *But I am pigeon-liver'd, and lack gall*
> *To make oppression bitter; or, ere this,*
> *I should have fatted all the region kites*
> *With this slave's offal...*

Habíamos hablado de esos *kites* a propósito de "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci": el *kite* es un milano. Se trata de su padrastro; y él, el esclavo que se ofrece como víctima a las musas, justamente. Y aquí comienza una serie de injurias.

> [...] *Bloody, bawdy villain!*
> *Remorseless, treacherous, lecherous, kindless, villain!*

El punto importante aquí es que, al igual que a aquel a quien el contexto designa, a saber, Claudio, sus gritos se dirigen a sí mismo:

> [...] ¡Sangriento, lascivo villano!
> ¡Desalmado, traicionero, lujurioso, infame villano!

Es el culmen del segundo acto.

Ahora bien, lo esencial de la desesperación de Hamlet es que vio al actor que interpreta a Eneas llorar al describir la triste suerte de Hécuba, ante la cual su marido Príamo es cortado en pedacitos. *Mincing* creo que es el mismo término que *émincer* [rebanar] en francés.

> *When she saw Pyrrhus make malicious sport*
> *In mincing with his sword her husband's limbs* [...]

En efecto, después de haber conservado un buen tiempo la posición inmóvil, su espada suspendida, Pirro encuentra un malicioso placer, el texto nos lo dice, en cortar el cuerpo de Príamo ante esa mujer que muy bien nos describen envuelta en no sé que clase de manta que rodeaba sus flacos ijares.

El tema del pasaje es: ese llanto, esa palidez, esa voz cascada, todo esto por Hécuba, pero ¿qué es Hécuba para ese actor? Nada. Hay entonces personas que alcanzan esa emoción extrema por algo que en nada les concierne. Aquí se desencadena la desesperación de Hamlet por no sentir nada equivalente.

Imposible exagerar la importancia de este pasaje para introducir lo que vendrá a continuación, es decir, la *play scene*. Si Hamlet recurre a ella, se debe a que está como atrapado en la atmósfera y a que de golpe parece percatarse entonces de lo que puede hacerse con el teatro. ¿Qué razón lo impulsa a ello? Sin duda hay aquí una motivación racional, que es la de atrapar la conciencia del rey. A tal fin, hará representar esa pieza ante éste, con algunas modificaciones introducidas por él mismo, para observar sus emociones y hacer que se traicione.

En efecto, así es como ocurren las cosas. En cierto momento el rey no soporta más. Le representan de un modo tan exacto el crimen que ha cometido –con comentarios de Hamlet–, que grita bruscamente: "¡Traed luces!", y se va con gran bochinche. Hamlet le dice a Horacio que ya no quedan dudas.

Esta *play scene* es entonces esencial, y no soy el primero en haber planteado, en el registro analítico que nos es propio, la cuestión de su función. Rank lo hizo antes que yo, en su artículo "Das Schauspiel in *Hamlet*", publicado en *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung* de 1919, en Leipzig y Viena, páginas 72-85. La función de la *play scene* es articulada allí de una manera que deberemos retomar, pero de todos modos está claro que esta escena plantea un problema que va más allá de su papel funcional en la articulación de la pieza.

Sin embargo, la cuestión es hasta dónde y cómo podemos interpretar los detalles del texto. Rank se contenta con apuntar todos los rasgos que muestran que, en la estructura misma del hecho de mirar una pieza, encontramos algo que evoca las primeras observaciones que el niño hace del coito parental. Ésa es la posición que toma Rank.

No digo que carezca de valor, ni siquiera que sea falsa; creo que es incompleta. Merece en todo caso ser articulada con el conjunto del movimiento, ya que, al fomentar esta *play scene*, ¿qué hace Hamlet? Intenta ordenar, dar una estructura, suscitar precisamente esa dimensión disfrazada de la verdad que en algún lugar denominé "su estructura de ficción", sin la cual él no encontraría cómo orientarse, más allá del carácter relativamente eficaz de la acción, a fin de hacer que Claudio se revele, se traicione.

Rank ha tocado un punto justo. Hay aquí, en Hamlet, algo que concierne a su propia orientación con respecto a sí mismo. No hago más que indicarlo para mostrar el interés de los problemas que aquí se suscitan.

4

Las cosas no marchan sobre ruedas, y el tercer acto no finaliza antes de que las secuelas de esa articulación aparezcan bajo la siguiente forma: Hamlet es convocado con toda urgencia ante la madre, que ya no puede más, por supuesto. Tales son literalmente las palabras que ella emplea: *O Hamlet, speak no more.*

Mientras camina rumbo a la alcoba de su madre, Hamlet ve a Claudio a punto de llegar, si no a la contrición, al menos a arrepentirse. Es la escena llamada de la *prayer of repentance*, plegaria arrepentida. Ese hombre, que de algún modo se encuentra cautivo en las redes mismas de lo que retiene –los frutos de su crimen–, eleva a Dios no sé qué plegaria a fin de tener la fuerza de desembarazarse de ellos. Hamlet, que sorprende al rey literalmente de rodillas y que no es visto por él, lo tiene a su merced, tiene la venganza a su alcance. Y hete aquí que se detiene.

Matarlo ahora, se dice, ¿acaso no va a enviarlo al cielo? –mientras que su padre insistió mucho sobre el hecho de que sufría todos los tormentos de no se sabe muy bien qué infierno o qué purgatorio. ¿Acaso él no va a enviarlo directo a la felicidad eterna? Es exactamente lo que no debo hacer, concluye. Ésa era sin embargo la ocasión de arreglar el asunto.

No por nada la vez pasada les presenté el *To be, or not to be*. A mi entender, lo esencial está por completo allí.

Hamlet llega a decirnos que el padre, debido al momento en que pereció, queda para siempre paralizado *en la flor de sus pecados*. La raya trazada bajo las cuentas de su vida hace que quede idéntico a la

suma de sus crímenes. También ante eso se detiene Hamlet con su *To be, or not to be*.

El suicidio no es algo tan simple. No pensamos tanto, como él, en lo que ocurre en el más allá, sino que apenas se trata de lo siguiente: poner el punto final no impide que el ser siga siendo idéntico a todo lo que articulaba por medio del discurso de su vida. Aquí no hay *To be, or not to be*: sea como fuere, el *To be* permanece eterno.

Hamlet también está confrontado con eso. Para no ser pura y simplemente el instrumento del drama, aquel a cuyo través pasan las pasiones –tal como Etéocles y Polinices prosiguen en el crimen lo que el padre alcanzó en la castración–, por preocuparse del *To be* eterno del susodicho Claudio, en ese momento, de un modo totalmente coherente, en efecto, no desenvaina su espada.

Esto es esencial: lo que él quiere es sorprender al otro en el exceso de sus placeres o, dicho en otras palabras, cuando aún está en relación con la reina. El punto clave es aquí el deseo de la madre. Y, de hecho, tendrá con la madre esa escena patética que es una de las cosas más extraordinarias que puedan presentarse en el teatro.

En esa escena en que se muestra a la madre el espejo de lo que ella es, y en que entre ella y ese hijo que incuestionablemente ama a su madre al igual que su madre lo ama –nos dicen– más allá de lo expresable, se produce este diálogo en el cual él la incita a romper con lo que llama *that monster, custom*, ese maldito monstruo del hábito:

> Ese monstruo, la Costumbre, que todo sentimiento devora,
> Demonio de nuestros hábitos, es un ángel, sin embargo, en esto,
> Puesto que para el ejercicio de buenas y bellas acciones [...]

En ese momento la conmina a comenzar a desprenderse y a no acostarse esa noche con Claudio. Todo esto nos es dicho con una crudeza maravillosa. *Después verás*, le dice, *que será cada vez más fácil*.

Hay dos réplicas que considero esencial destacar, pues se corresponden y todo girará en torno a ellas.

En cierto momento, durante la *play scene*, esa pobre Ofelia, de quien aún no he hablado mucho, dice a Hamlet que él es un buen coro, *chorus*, es decir que comenta muy bien la pieza, y él responde: *I could interpret between you and your love, if I could see the puppets dallying*, o sea, "Podría servir de intérprete entre tú y tu enamorado, si pudiera ver cómo se mueven los *puppets*". Pensemos en aquello acerca de lo

cual se trata sobre el escenario. En todo caso, se trata de algo que pasa entre *you* y *your love*.

Ahora, en la escena con la madre, el espectro aparece –pues el espectro aparece allí, y lo hace en un momento en el cual justamente los reproches de Hamlet comenzarán a flaquear– para decir a Hamlet:

> *O step between her and her fighting soul;*
> *Conceit in weakest bodies strongest works;*
> *Speak to her, Hamlet.*

El espectro, que allí aparece únicamente para Hamlet, mientras que lo habitual es que todo el mundo lo vea cuando aparece, viene a decirle: "Interceded entre ella y su atormentada alma". El término *conceit* es unívoco. Todo el tiempo se lo emplea en esta pieza, y justo a propósito del alma. El *conceit* es justamente el *concetto*, la cima del estilo, y es el término empleado para hablar del estilo preciosista. "En los cuerpos débiles", dice entonces el espectro, "el *conceit* arraiga con más fuerza. Habladle, Hamlet".

Ese lugar *entre... y...*, en el que siempre se le pide a Hamlet entrar, actuar, intervenir, nos da la verdadera situación del drama. Ese llamamiento es significativo –significativo para nosotros, ya que precisamente allí debemos intervenir, *between her and her*, ése es nuestro trabajo. *Conceit in weakest bodies strongest works*: este llamamiento se dirige al analista.

Aquí, una vez más, Hamlet flaquea y deja a su madre diciéndole: *A fin de cuentas, déjate acariciar, él vendrá, te dará un beso inmundo en la mejilla y te acariciará la nuca*. Abandona a su madre, literalmente la deja deslizarse, regresar, si cabe decirlo, a la dejadez de su deseo. Y es así como termina el acto, salvo que, en el ínterin, el desdichado Polonio tuvo la desgracia de hacer un movimiento detrás del tapiz y Hamlet le atravesó el cuerpo con su espada.

5

Llegamos al cuarto acto.

Comienza de manera maravillosa con una verdadera búsqueda del cuerpo, que Hamlet parece considerar muy divertida. Ha escondido el

cadáver de Polonio en algún lado, y lanza el grito *Hide, fox, and all after*, o sea, "Juguemos a las escondidas, como en el juego, y que todos nos sigan". Por último, les dice que no se cansen, antes de que pase un mes ustedes comenzarán a olerlo, *you shall nose him*, cerca de la escalera, no hablemos más del asunto.

Hay allí una réplica que es importante: *The body is with the king, but the king is not with the body. The king is a thing* [...] *of nothing.* "El cuerpo está con el rey, pero el rey no está con el cuerpo. El rey es una cosa [...] de nada". Esto en verdad forma parte de las palabras esquizofrénicas de Hamlet. Tampoco deja de proporcionarnos algo para la interpretación, según lo veremos en lo que sigue.

El acto IV es un acto en el que muchas cosas ocurren con rapidez. El envío de Hamlet a Inglaterra, su regreso antes de tiempo. Sabemos por qué: descubrió la tramoya, que lo enviaban a la muerte. Su retorno viene acompañado de cierto drama, a saber, que en el intervalo Ofelia se ha vuelto loca –por la muerte de su padre, digamos, y es probable que por algo más–, que Laertes se sublevó, que tramó un pequeño golpe. El rey impidió su sublevación diciendo que Hamlet es el culpable, que no es posible decírselo a nadie porque él es muy popular, pero que el asunto puede arreglarse, como quien no quiere la cosa, haciendo un duelo trucado en el cual perecerá. Y eso es en verdad lo que va a ocurrir.

La primera escena del último acto está constituida por la escena del cementerio. Hace un rato me referí al primer sepulturero. A casi todos ustedes les suenan las expresiones asombrosas que intercambian esos personajes que están cavando la tumba de Ofelia y que a cada palabra hacen saltar un cráneo –uno de los cuales es recogido por Hamlet, quien da un discurso al respecto.

Ya que hablé de los actores, nunca se ha visto –hasta donde un vestuarista recuerde– que un Hamlet y un primer sepulturero no se lleven como perro y gato. Nunca el primer sepulturero pudo soportar el tono en que Hamlet le habla. Vale la pena señalar de paso esta pequeña pincelada, pues nos muestra hasta dónde puede llegar la fuerza de las relaciones puestas de relieve en este drama.

Pasemos a algo sobre lo cual la próxima vez atraeré la atención de ustedes.

Tras la extensa y poderosa preparación constituida por la escena del cementerio, llega en efecto el desenlace. Conocemos ese deseo que siempre recae, esa cosa agotada, inacabada, inacabable, que hay en la posición

de Hamlet. ¿Por qué veremos de golpe que lo que era imposible deviene posible? ¿Por qué veremos de golpe a Hamlet aceptar, en las condiciones más inverosímiles, el desafío de Laertes? Esas condiciones son tanto más curiosas cuanto que Hamlet resulta ser allí el campeón de Claudio.

Vemos a Hamlet derrotar a Laertes en todos los asaltos. Lo toca dos o tres veces, pese a que se le había acordado ventaja en la apuesta; y cuando –como está previsto– llega a espetarse en la punta envenenada, no deja de haber enseguida una suerte de confusión por la cual esa punta retorna a su mano y con ella hiere también a Laertes. Y una vez que ambos están heridos de muerte, llega el último golpe, dirigido a aquel a quien desde el comienzo había que estoquear: Claudio.

No por nada la vez pasada evoqué el cuadro de Millais de la *Ofelia* que flota sobre las aguas. Querría proponerles otro para terminar nuestro discurso de hoy. Querría que alguien hiciese un cuadro en el que se viera el cementerio en el horizonte y aquí el hoyo de la tumba, personas que se van –como aquellas que al final de la tragedia edípica se dispersan y se cubren los ojos para no ver lo que ocurre, o sea, algo que es prácticamente la licuefacción del señor Valdemar.

Aquí es otra cosa. Ocurrió algo a lo que no se ha otorgado suficiente importancia. Hamlet, que acaba de volver a desembarcar de urgencia gracias a los piratas que le posibilitaron escapar del atentado, se encuentra con el entierro de Ofelia. Para él, primicia: no sabía lo que había ocurrido durante su corta ausencia. Vemos a Laertes rasgarse las vestiduras y saltar al hoyo para abrazar por última vez el cadáver de su hermana, proclamando su desesperación.

Hamlet no sólo no puede tolerar esa manifestación para con una muchacha a quien hasta ese momento ha tratado muy mal, sino que se precipita detrás de Laertes después de haber lanzado un verdadero rugido, grito de guerra en el cual dice lo más inesperado: *¿Quién lanza esos gritos de desesperación por la muerte de esta joven?* Y concluye: "Soy yo, / Hamlet el danés".

Nunca se le ha oído decir que es danés. Él aborrece a los daneses. De repente, helo aquí literalmente revolucionado por algo que es muy significativo –puedo decir– en relación con nuestro esquema. En la medida en que tiene en él cierta relación con *a* minúscula, lleva a cabo esa identificación súbita que lo hace recuperar por primera vez su deseo en su totalidad.

Vemos a Hamlet y a Laertes desaparecer en el hoyo. Por algún tiempo luchan en el hoyo. Al final, los retiran de allí para separarlos.

Eso es lo que veríamos en el cuadro: ese hoyo del cual veríamos escapar cosas.

La próxima vez veremos cómo concebir lo que eso puede significar.

11 DE MARZO DE 1959

XV

EL DESEO DE LA MADRE

Del misterio a la ilusión
Hamlet, un modo del discurso
La prohibición de la cual surge el inconsciente
El deseo impuro de Hamlet
El circuito del deseo

A pesar de todo, los principios analíticos son tales que, para llegar a la meta, no hay que precipitarse.

Tal vez algunos de ustedes crean –pienso que no hay muchos de esta clase– que estamos lejos de la clínica. No es verdad, estamos de lleno en ella. Dado que lo que está en juego es situar el sentido del deseo, del deseo humano, el modo de localización al cual procedemos sobre algo que además es uno de los grandes temas del pensamiento analítico desde el comienzo, de ninguna manera podría desviarnos de aquello que de nosotros se requiere como lo más urgente.

Muchas cosas se han dicho acerca de *Hamlet*; intenté mostrarles el espesor de los comentarios acumulados.

En el intervalo me llegó un documento por el cual yo clamaba en mi deseo de perfeccionismo, a saber, el "Hamlet and Œdipus" de Ernest Jones. Lo leí para darme cuenta de que Jones había mantenido su librito al corriente de lo que tuvo lugar desde 1909. Ya no hace alusión a Loening como una referencia recomendable, sino a Dover Wilson, que ha escrito mucho sobre *Hamlet*, y muy bien escrito. Dado que yo mismo había leído parte de su obra, creo haberles dado más o menos su sustancia.

Con respecto a todo esto, la cuestión sería más bien tomar cierta distancia.

La especulación de Jones, en cambio, es muy penetrante, y en su conjunto tiene, cabe decirlo, un estilo diferente de todo lo que en la familia analítica se ha escrito, añadido, sobre el tema de *Hamlet*.

Hace observaciones muy justas. En particular la siguiente, de simple sentido común: que Hamlet no es un personaje real. En tales condiciones, ¿qué puede significar plantearse las más profundas cuestiones acerca de su carácter? Este punto quizá merezca que nos detengamos en él con un poco más de seriedad que lo habitual.

Simplemente comenzaré por hacerlo.

1

Como siempre que nos encontramos en un dominio que concierne, por un lado, a la exploración analítica como tal, y por otro lado, a un objeto particular, la vía que hay que seguir es doble.

La vía por la cual avanza nuestra especulación se funda en cierta idea previa que nos hacemos del objeto. Es muy obvio que hay cosas que despejar de entrada en ese terreno.

Por ejemplo, en el primerísimo plano de las obras de arte, y de las obras dramáticas en especial, hay *caractères* [personajes], en el sentido en que lo entendemos en francés. Un personaje es alguien de quien suponemos que el autor posee todo su espesor. El autor ha creado un personaje, se considera que nos conmueve por la transmisión de los rasgos de ese personaje, y esta sola señalización ya nos introduciría en una realidad supuesta que estaría más allá de lo que la obra de arte nos brinda.

Diré que *Hamlet* ya tiene la importantísima propiedad de hacernos sentir hasta qué punto esa visión, si bien es común y de manera espontánea la aplicamos cada vez que se trata de una obra de arte, debe sin embargo ser, si no refutada, al menos suspendida.

De hecho, en todo arte hay dos manijas de las cuales podemos agarrarnos como si fuesen referencias por completo seguras. Veremos cuáles son.

Hamlet es un espejo, nos dicen, donde cada uno se ve a su manera, lector o espectador –pero dejemos a los espectadores, que son insondables. Aunque esta declaración no nos satisfaga, lo cierto es que si hacemos la suma de todo lo que ha sido propuesto, afirmado, a propó-

sito de esta pieza, no podemos dejar de percatarnos de que, tal como creo haberles mostrado suficientemente la vez pasada, las interpretaciones críticas van de lo contrario a lo contrario, en sentido estricto son inconciliables, contradictorias, lo cual sugiere que hay aquí algún misterio. También les indiqué que, para los actores, el papel de Hamlet era *el* papel por excelencia, y que al mismo tiempo se decía *el Hamlet de Fulano, el de Mengano, el de Zutano*: hay tantos Hamlet como actores de cierta potencia personal.

Pero esto tiene un alcance aún mayor que la constatación de una diversidad.

Supongo que a algunos les habrá exasperado un poco esa suerte de *rush* en la época del tricentenario, en 1864, sobre los temas shakespearianos, esa exaltación pasional con que todo el mundo literario inglés hizo revivir ese tema. Lo cierto es que en 1919, en su "The Problem of 'Hamlet'", John Robertson hizo oír su voz en sentido contrario al decir que Hamlet era en sentido estricto el vacío, que no tenía fundamento, que el personaje de Hamlet carece de clave, que Shakespeare había hecho como pudo para retocar el *Hamlet* atribuido a Kyd que ya había sido representado unos doce años antes de ese otoño de 1601 en que tenemos casi la certeza de que nuestro *Hamlet* apareció por primera vez. Desde entonces, por lo demás, la exploración filológica llegó muy lejos en ese sentido.

Ese dramaturgo austríaco a quien de pasada Freud hace una referencia que no carece de importancia, Grillparzer, en torno al cual Jones concluye el segundo capítulo de su libro, llegó a articular en términos estrictos que la razón misma del éxito de *Hamlet* es su impenetrabilidad. Como opinión, sin embargo, esto es bastante curioso; en todo caso, no puede negarse que es una opinión netamente antiaristotélica, en la medida en que el carácter similar, *hómoios*, del héroe con respecto a nosotros es lo que Aristóteles sitúa en primer plano para explicar el efecto de la comedia y de la tragedia.

No obstante, tiene todo su valor el hecho de que acerca de *Hamlet* hayan podido proponerse todas estas cosas.

Agrego que hay una amplia gama de opiniones no equivalentes, que presentan una gran serie de matices. No es lo mismo decir que la impenetrabilidad de *Hamlet* nace de su éxito, o que *Hamlet* es una pieza fallida, según piensa alguien que no es nada menos que T. S. Eliot, quien para cierto círculo es más o menos el mayor poeta inglés moderno. Según él, Shakespeare no estuvo a la altura de su héroe. Así como

Hamlet no estuvo a tono con su cometido, Shakespeare tampoco estuvo a tono con la articulación del papel de Hamlet.

Éstas son opiniones que de todos modos podemos considerar problemáticas. Si se las enumero, lo hago para conducirlos a lo que está en juego. Creo que aquí la opinión más matizada es la más justa: en la relación de *Hamlet* con quien lo aprehende, sea como lector, sea como espectador, hay un fenómeno que es del orden de una ilusión.

Decir esto no es lo mismo que decir que *Hamlet* es simplemente el vacío. Una ilusión no es el vacío. Para producir sobre el escenario un efecto fantasmagórico del orden de lo que representa –si quieren– mi espejito cóncavo, con la imagen real que surge y que sólo puede verse desde cierto ángulo y desde cierto punto, hace falta toda una tramoya. Que *Hamlet* sea una ilusión, la organización de una ilusión, hete aquí que no pertenece al mismo orden de ilusión que si todo el mundo soñara a propósito del vacío. Sea como fuere, es importante hacer esta distinción; en cualquier caso, todo confirma que hay algo de este orden.

Ésta es la primera manija de la cual podemos tomarnos con firmeza. Por ejemplo, Trench, citado por Jones, escribe lo siguiente:[1]

> Nos resulta difícil, con la ayuda de Shakespeare, entender a Hamlet; tal vez incluso a Shakespeare le resultó difícil entenderlo; al propio Hamlet {*se ve que este pasaje es divertido, el deslizamiento de la pluma o del pensamiento se dirige a esto*} le resulta imposible entenderse a sí mismo. {*Es posible.*} Más capaz que otros hombres de leer los corazones y motivos de los demás {*esto no remite ni a nosotros mismos ni a Shakespeare, sino a Hamlet, de quien ustedes saben que todo el tiempo se lanza a un juego de desmontaje con sus interlocutores, con aquellos que llegan para interrogarlo, para tenderle trampas*}, es por cierto incapaz de leer los propios.

Les señalo que, inmediatamente después, Jones da su opinión sobre estas líneas. Él, que había comenzado por expresar todas las reservas acerca de la realidad de los personajes, que había dicho que no había que dejarse llevar a hablar de Hamlet como si fuese un personaje real, que había que buscar la articulación en otro lugar –tal es la posición tradicional en materia de interpretación psicoanalítica, y creo que encierra cierto error, cierta falacia sobre la cual de entrada quiero atraer la aten-

1. Traducción directa del inglés. [N. del T.]

ción de ustedes–, el propio Jones, entonces, no deja de deslizarse hacia algo que se expresa más o menos en los siguientes términos: *No conozco juicio más auténtico que éste en toda la literatura sobre el problema.*

En otro lugar, el mismo Jones nos dirá que el poeta, el héroe y la audiencia están profundamente conmovidos por sentimientos que los afectan sin que ellos se den cuenta. Esta declaración nos hace palpar la estricta equivalencia que hay entre cada uno de los dos primeros términos –a saber, el poeta y el héroe– y su propio discurso: en verdad, sólo están allí por su discurso. Si queremos hablar de la comunicación de lo que está en su inconsciente, en todo caso no podemos decir que éste esté presentificado por otra cosa que por la articulación del discurso dramático.

No hablemos del héroe. Si me siguen por el camino al cual intento inducirlos, a decir verdad él es estrictamente idéntico a palabras –sobre todo si comenzamos a tener la impresión de que en *Hamlet* lo que confiere al héroe su más elevado valor dramático es que él es un modo del discurso. Ésta es la segunda manija de la cual les pido tomarse. El fenómeno es del mismo orden que ese aspecto que se sustrae de todo lo que podemos decir acerca de la consistencia del personaje. En otros términos, *Hamlet* deviene aquí la obra ejemplar.

El modo en que nos afecta una obra, y nos afecta precisamente de la manera más profunda, es decir, en el plano del inconsciente, depende de su composición, de su disposición. Si no cabe ninguna duda de que estamos involucrados en el nivel del inconsciente, ello no se debe a la presencia de algo que realmente sostenga frente a nosotros un inconsciente. Quiero decir que, al revés de lo que se cree, no tenemos que vérnoslas con el inconsciente del poeta. Sin duda, ese inconsciente testimonia su presencia mediante ciertas huellas en la obra que no son deliberadas, elementos de lapsus, elementos simbólicos inadvertidos por el poeta, pero nuestro interés principal no se dirige allí.

En *Hamlet* es posible encontrar algunas de esas huellas. A ello se consagró en última instancia Ella Sharpe, como les dije la vez pasada. Intentó desbrozar aquí y allá lo que puede hacer notar en el personaje de Hamlet no sé qué enganche, qué fijación de la metáfora en torno a temas femeninos o a temas orales. Les aseguro que con respecto al problema que Hamlet plantea, esto es en verdad algo que parece secundario, casi pueril, sin ser, por supuesto, de un interés totalmente nulo.

Cuando ustedes van así a buscar en una obra, bajo cierto ángulo, cualquier cosa que pueda informarlos acerca del autor, hacen una inves-

tigación biográfica sobre él, no analizan el alcance de la obra como tal. Si *Hamlet* tiene para nosotros un alcance de primer orden, se debe a que su valor de estructura es equivalente al del Edipo. Es obvio que lo que nos interesa y lo que puede permitirnos estructurar ciertos problemas depende de lo más profundo de la trama de la obra, depende del conjunto de la tragedia, de su articulación como tal. Esto es sin duda algo muy diferente de tal o cual revelación fugaz.

Es lo que estoy acentuando. La obra vale por su organización, por los planos superpuestos que ésta instaura, en cuyo interior puede hallar cabida la dimensión propia de la subjetividad humana. Si quieren, para metaforizar mis palabras, diré que para dar su profundidad tanto a una pieza como a una sala o a un escenario, hacen falta algunos planos superpuestos, bastidores, toda una tramoya. Y en el interior de la profundidad así obtenida puede plantearse, de la manera más simple, el problema de la articulación del deseo.

Entonces, lo digo con claridad: si *Hamlet* tiene para nosotros un alcance privilegiado, si es el drama más grande, o uno de los más grandes dramas de la tragedia moderna, poniendo al *Fausto* del otro lado, no es apenas porque existe Shakespeare, por genial que lo supongamos, ni porque su vida tuvo cierto giro. No por ello es menos cierto que *Hamlet* aparece en un momento en que –es muy obvio– algo pasó en la vida de Shakespeare.

Todo lo que podemos decir con seguridad es que se trata de la muerte de su padre. Dado que conformarse con ello sería conformarse con poco, sin duda se supone que en torno a ese acontecimiento deben de haber habido otras cosas en su vida. Lo cierto es que *Hamlet* señala un giro manifiesto en la producción de Shakespeare, en la orientación de la misma.

Antes de *Hamlet*, no hay más que una secuencia de comedias y de dramas históricos. Son dos géneros que Shakespeare llevó, uno y otro, al último grado de belleza, de perfección, de soltura. Hasta ese momento, casi puede decirse que hay dos grandes especialidades en las cuales él se desenvuelve con una maestría, un brío y una felicidad que lo sitúan para nosotros en el rango de los autores de éxito.

Después de *Hamlet*, el firmamento cambia. Llegan cosas más allá de todo límite, que ya no tienen que ver con ningún tipo de canon, que ya no son del mismo orden, el *King Lear* y muchas otras piezas más, para culminar en *The Tempest*. Aquí percibimos algo muy distinto, un drama humano que se desarrolla y que pertenece a un registro muy diferente.

Aquí está el Shakespeare joya de la historia humana y del drama humano, que inaugura una nueva dimensión en el hombre.

Entonces, ocurrió algo en ese momento, sí. No obstante, ¿alcanza con que estemos seguros de ello para pensar que se trata de la muerte del padre? Sí, por supuesto, de alguna manera. Pero observemos de todos modos que, si *Hamlet* es la pieza que más se presenta como un enigma, es más que obvio que no por plantear problemas toda pieza es empero una buena pieza. Lo mismo puede ocurrir con una pieza muy mala. Y en una mala pieza es probable que llegado el caso haya un inconsciente también presente, e incluso más presente de lo que puede haberlo en una buena.

Si una pieza teatral nos emociona, no se debe a los esfuerzos difíciles que representa, ni a lo que sin saberlo un autor desliza en ella, sino –lo repito– al lugar que nos ofrece, por las dimensiones de su desarrollo, para alojar lo que en nosotros está escondido, a saber, nuestra propia relación con nuestro propio deseo. Si *Hamlet* nos abre esa posibilidad de una manera eminente, no se debe a que en ese momento Shakespeare esté tomado por un drama personal, sino a que esa pieza realiza –y, en ciertos ángulos, al máximo– la superposición de dimensiones, de planos ordenados, que es necesaria para dar su lugar a lo que está en nosotros, como para que este drama repercuta allí.

Si llevamos las cosas hasta sus últimos límites, creemos captar ese drama personal, pero se escapa. Se ha llegado a decir que ése era el drama que constituye la sustancia de los *Sonetos*. Ustedes saben que el poeta resultó engañado por partida doble, por el lado de su amigo, su protector, y a la vez por el lado de su amante. Lo cierto es que este drama probablemente ocurrió en otro periodo, más atemperado, de la vida de Shakespeare. Además, no existe certeza alguna acerca de esa historia, no hay nada más que el testimonio de los *Sonetos*, que a su vez está singularmente elaborado.

Creo que la seducción de *Hamlet* tiene una causa diferente. Llegado el caso, podemos pensar en todo lo que puede haber detrás de *Hamlet*. Pero lo relevante no es eso, sino la composición. Lo que debe ser objeto de nuestra reflexión es el alto grado de perfección al que el autor llegó a elevarla, es esa articulación tan singular, tan excepcional, que distingue a su *Hamlet* de todos los pre-*Hamlet* que con nuestra filología hemos podido descubrir.

Si Shakespeare ha sido capaz de semejante obra, tal vez se deba a una profundización, tanto del oficio de autor cuanto de la experiencia

vivida de un hombre que por cierto vivió y cuya vida íntegra fue feliz. En efecto, todo nos indica que su vida estuvo atravesada por todas las incitaciones y todas las pasiones. Pero que exista el drama de Shakespeare detrás de *Hamlet* es secundario con respecto a lo que compone la estructura. Esta estructura es lo que responde por el efecto de *Hamlet*.

Ello se verifica aún más porque Hamlet mismo, según se expresan metafóricamente los autores, es un personaje cuyas profundidades no conocemos, pero no sólo a causa de nuestra ignorancia. Es en efecto un personaje que está compuesto con algo que es el lugar vacío en el cual situar nuestra ignorancia. Eso es lo importante, ya que una ignorancia situada no es algo puramente negativo: no es otra cosa que la presentificación del inconsciente. Ella da a *Hamlet* su fuerza y su alcance.

Creo haber logrado comunicarles, sin negarla, sin descartar nada, con el máximo de matices, la dimensión estrictamente psicológica involucrada en una pieza como ésta. Dicen que esto es un ejercicio de lo que se denomina psicoanálisis aplicado, aunque es todo lo contrario. En el nivel en que nos hallamos, más bien se trata de psicoanálisis teórico. Con respecto a la pregunta teórica que plantea la adecuación del psicoanálisis a una obra de arte, toda clase de interrogación clínica es una cuestión de psicoanálisis aplicado.

Hay personas que me escuchan y que sin duda necesitarán que yo diga al menos un poquito más en cierto sentido. Que me planteen preguntas. [*Silencio.*]

Si *Hamlet* es en verdad lo que les digo, a saber, una composición, una estructura tal que en ella el deseo puede encontrar su lugar, situado de una manera lo bastante correcta, rigurosa, como para que allí puedan proyectarse todos los deseos o, con más precisión, todos los problemas que plantea la relación del sujeto con el deseo, alcanzaría de algún modo con leerla. Aludo pues a quienes podrían plantearme la pregunta acerca de la función del actor. ¿Dónde está la función del teatro, de la representación?

Está claro que leer *Hamlet* no es en absoluto lo mismo que verlo representado. Tampoco creo que esto pueda causarles dificultades por mucho tiempo. Dentro de la perspectiva que intento desarrollar ante ustedes, concerniente en definitiva a la función del inconsciente, el inconsciente se define como el discurso del Otro. Nada puede ilustrarlo mejor que la perspectiva que nos brinda una experiencia como la de la relación de la audiencia con *Hamlet*. Está claro que aquí el inconsciente se presentifica bajo la forma del discurso del Otro, que es un discurso

perfectamente compuesto. El héroe sólo está presente aquí por medio de ese discurso, al igual que el poeta. Muerto hace tiempo, a fin de cuentas lo que el poeta nos lega es su discurso.

La dimensión que la representación añade, a saber, los actores que van a interpretar ese *Hamlet*, es el estricto análogo de aquello debido a lo cual nosotros mismos estamos involucrados en nuestro propio inconsciente. Nosotros mismos proveemos el material de lo que constituye nuestra relación con el inconsciente: el significante, para decir el vocablo –es lo mismo que enseño, y paso mi tiempo diciéndoles esto–, lo proveemos con nuestro imaginario, quiero decir, con nuestra relación con nuestro propio cuerpo, ya que lo imaginario es eso.

Al parecer, ignoro la existencia del cuerpo. Tengo una teoría incorporal del análisis. Eso es al menos lo que descubren cuando escuchan desde cierta distancia lo que aquí articulo –ya que se irradia.

Con nuestros propios miembros hacemos el alfabeto de ese discurso que es inconsciente –y, por supuesto cada uno de nosotros lo hace según relaciones diversas, ya que cada uno se sirve de elementos diferentes para incorporarlos al inconsciente. De manera análoga, el actor presta sus miembros, su presencia, no como una mera marioneta, sino provisto de su inconsciente bien real, o sea, de la relación de sus miembros con cierta historia que le es propia.

Creo que hay buenos y malos actores en la medida en que el inconsciente de un actor es más o menos compatible con ese préstamo de su marioneta. Él se presta o no se presta: esto es lo que hace que un actor tenga más o menos talento, genio; incluso que sea más o menos compatible con ciertos papeles, ¿por qué no? Aun quienes tienen la más amplia gama pueden, después de todo, interpretar ciertos papeles mejor que otros.

En otras palabras, claro que el actor está allí. En la medida en que hay afinidad entre lo que él ha de representarnos y algo que en efecto puede tener la más estrecha relación con su inconsciente, da a su interpretación del papel un toque que indiscutiblemente agrega algo pero que está lejos de constituir lo esencial de lo comunicado, a saber, la representación del drama tal como ha sido compuesto.

Esta concepción podría abrirnos la puerta para llegar lejos, según creo, en la psicología del actor. Por supuesto, hay leyes de compatibilidad general. La relación del actor con la posibilidad de la exhibición plantea un problema de psicología peculiar del actor. La cuestión acerca de si algunas texturas psicológicas son más particularmente propicias

al teatro fue abordada, en especial por alguien a quien volví a ver poco tiempo atrás y que hace unos años publicó un artículo sobre lo que él denominaba "Hystérie et théâtre" [Histeria y teatro], que prometía. Tal vez tengamos ocasión de hablar al respecto con interés, si no –sin duda– con una aceptación total.

Cerrado este paréntesis, retomemos el hilo de nuestro tema.

2

Lo que intento hacerles comprender acerca del efecto de *Hamlet* es en esencia el modo en que el deseo puede y debe ocupar su lugar en el interior de la pieza, tal como está compuesta. ¿Cuál es entonces la estructura en torno a la cual se articula esa disposición?

A primera vista, el modo en que por lo general, dentro del registro analítico, se comprende lo que es *Hamlet* tiene el aspecto de ir en ese sentido. ¿Acaso les hice todas estas observaciones introductorias para volver a temáticas tan clásicas, incluso banales? Verán que no hay nada de eso.

No obstante, comencemos a abordar las cosas a partir de aquello que con frecuencia nos presentan. Y no crean que sea tan simple ni tan unívoco. Para los autores mismos, lo más difícil de mantener en el desarrollo de su pensamiento acerca de *Hamlet* es cierta rectitud, ya que todo el tiempo hay una suerte de fuga, de oscilación, algunos de cuyos ejemplos verán ustedes en lo que voy a enunciarles.

En una primera aproximación, acerca de la cual todo el mundo concuerda, Hamlet es aquel que no sabe lo que quiere. Cuando ve partir las tropas del joven Fortinbras que pasan por el horizonte de la escena, se detiene amargamente, de repente herido por el hecho de que hete aquí que hay quienes van a realizar una gran acción por nada de nada, por un pedacito de Polonia, que van a sacrificar todo, sus vidas, mientras que él anda allí sin hacer nada, pese a que tiene todo para hacerlo, "causa y voluntad y fuerza y medios". Según lo dice él mismo: "Vivo sólo para decir 'Esto hay que hacer'".

He aquí el problema que se presenta a cada uno: ¿por qué Hamlet no actúa? ¿Por qué ese *will* –ese deseo, esa voluntad– en él parece suspendido? Esto se enlaza, si quieren, con lo que Sir James Paget, citado por

Jones, escribió acerca de la parálisis histérica: *Unos dicen que no quiere, él dice que no puede, el asunto es que no puede querer*.

¿Qué nos dice al respecto la tradición analítica? La tradición analítica dice que en este caso todo radica en el deseo por la madre. Al estar reprimido, ese deseo es la causa que hace que el héroe no pueda avanzar para consumar la acción que le encargaron, a saber, vengarse de un hombre que es el actual poseedor –ilegítimo ¡y cuánto! por ser criminal– del objeto materno. Y no puede herir al designado para su vindicta, en la medida en que él mismo habría ya cometido el crimen que es cuestión de vengar.

Entonces –nos dicen–, dado que en segundo plano está el recuerdo del deseo infantil por la madre, del deseo edípico de asesinato del padre, Hamlet resulta ser en cierto sentido cómplice del actual poseedor, que para él es un *beatus possidens*. Dado que es cómplice, no puede entonces atacarlo sin atacarse a sí mismo. Pero ello también podría querer decir –y este mecanismo es de todos modos más perceptible en la pieza– que no puede atacar a ese poseedor sin despertar en sí mismo el antiguo deseo, sentido como culpable.

Sin embargo, ¿debemos a fin de cuentas permanecer fascinados frente a un esquema que para nosotros está rodeado de un aura que le brinda un carácter intocable, no dialéctico, insondable? ¿No podemos decir también que todo esto se invierte? Si Hamlet se precipitara sin rodeos sobre su padrastro, dirían que halla la ocasión para extinguir su propia culpabilidad, situando al verdadero culpable fuera de él.

Para llamar a las cosas por su nombre, Hamlet no actúa aunque todo lo incite a actuar.

Ante todo está el mandato del superyó, que de alguna manera es allí materializado por ese padre que regresa del más allá bajo la forma de un fantasma para encargarle ese acto de vindicta. Y ese padre está provisto de todo el carácter sagrado de aquel mismo que regresa de ultratumba, con la autoridad que le añaden su grandeza, su seducción, el hecho de ser la víctima, de haber sido atrozmente desposeído, no sólo del objeto de su amor, sino de su poder, de su trono, de la vida misma, de su salvación, de su felicidad eterna. No cabe duda alguna, entonces, de que el padre lo empuja a actuar.

Además, en el mismo sentido vendría a intervenir algo que en este caso podríamos denominar el deseo natural de Hamlet. Si bien no pudo sentir ese deseo porque está reprimido, si bien él es en efecto separado de esa madre, sin embargo es incuestionable que para él cuenta el

hecho de que está fijado a ella; esto es lo más cierto y evidente del papel de Hamlet. No sin intención llamo *natural*, en este caso, a ese deseo reprimido, ya que en el momento en que Jones escribe su artículo sobre *Hamlet* aún se ve obligado a defender ante el público la dimensión de la represión y de la censura, y todas las páginas que escribió en esa ocasión tienden a atribuir un origen social a esa censura. *Es bastante curioso –curiously enough*, dice– *que las cosas que evidentemente son más censuradas por la organización social sean los deseos más naturales.*

En realidad, esto suscita una pregunta. Después de todo, si la dimensión de la represión y de la censura surge verdaderamente de la sociedad, ¿por qué ésta no se ha organizado para la satisfacción de esos deseos tan naturales? Esta pregunta quizá pueda llevarnos un poco más lejos.

Sin dificultad se percibe, en efecto, que las necesidades de la vida del grupo, las necesidades sociológicas –de las cuales nunca parecemos percatarnos–, para nada explican de manera exhaustiva esa suerte de prohibición de donde surge en los seres humanos la dimensión del inconsciente. Tan poco bastan que, para explicar los principios mismos de la represión, Freud tuvo que inventar un mito original –presocial, no lo olvidemos, dado que funda la sociedad–, el de *Tótem y tabú*. En su comentario, para la época en que lo hizo, por desgracia Jones conserva la idea de una génesis sociológica de las prohibiciones, de la censura, y más exactamente del Edipo, en el nivel del inconsciente –y eso es un error por parte de Jones. Tal vez sea un error muy deliberado, apologético, el error de alguien que quiere convencer, que quiere conquistar a cierto público de psicosociólogos. No obstante, esa concepción no deja de plantear un problema.

Pero volvamos a nuestro Hamlet.

En definitiva, lo vemos animado por dos tendencias –la tendencia imperativa, doblemente comandada por la autoridad del padre y por el amor que él le profesa, y la tendencia a querer defender a su madre y a conservarla para sí– que deben impulsarlo en el mismo sentido: matar a Claudio. ¿Cómo dos cosas positivas darían un resultado cero? El asunto es curioso.

Bien sé que eso ocurre. Encontré un muy bonito ejemplo en la época en que acababa de quebrarme la pierna: un acortamiento, más otro acortamiento, el de la otra pierna, y adiós acortamiento. Éste es un buen ejercicio para nosotros, ya que tenemos que vérnoslas con cosas de ese orden. ¿Pero es acaso esto lo que está en juego?

No, yo no lo creo. Más bien creo que nos metemos en una dialéctica ilusoria, que nos contentamos con un esquema que, después de todo,

sólo se justifica por lo siguiente: Hamlet está aquí y es necesario explicarlo. Ello no quita que de todos modos rocemos algo esencial.

Me refiero a que, a Hamlet, algo le torna difícil su acto, algo le torna repugnante su cometido, algo lo coloca de hecho en una posición problemática de cara a su propia acción, y esa *x* es su deseo. El carácter impuro de ese deseo representa un papel esencial, pero sin que Hamlet lo sepa. De alguna manera, Hamlet no puede consumar su acto en la medida en que su acción no es desinteresada, no está kantianamente motivada.

Creo que, a grandes rasgos, esto es en efecto algo que podemos decir. Sólo que, a decir verdad, era algo casi accesible antes de la investigación psicoanalítica. Tenemos las huellas de ello, y lo interesante de la bibliografía de Jones es que nos lo muestra en algunos autores que lo han vislumbrado en escritos de los años 1880 o 1890, mucho antes de que Freud comenzara a articular el *Ödipuskomplex*. No obstante, creo que podemos formular analíticamente algo más justo que esos autores, y llegar más allá de aquello a que se reduce lo que a este respecto han aportado los analistas. Para hacerlo, en verdad no tenemos más que seguir el texto de la pieza.

Si lo hacemos, no podremos dejar de percatarnos de que aquello con que Hamlet tiene que vérselas, y todo el tiempo, aquello con lo cual lucha, es un deseo, pero que está muy lejos del suyo. Al considerarlo allí donde está en la pieza, es el deseo, no *por* su madre, sino *de* su madre. En verdad, no se trata más que de eso.

El punto central es el encuentro con su madre después de la *play scene*. Debería leer con ustedes toda la escena.

Él ha hecho entonces representar la pieza mediante la cual captó la conciencia del rey. Con todo el mundo cada vez más angustiado respecto de las intenciones de Hamlet, deciden mandarlo a llamar para que tenga una conversación con su madre. Es todo lo que Hamlet desea. En esa ocasión va, según dice, a meter el hierro en la llaga –él habla de *daga*–, en el corazón de su madre. Y luego se desarrolla esa larga escena que es una cumbre del teatro, esa escena de la alcoba –cuya lectura, la vez pasada les dije, está en el límite de lo soportable– en la cual instará a su madre patéticamente a tomar conciencia del punto donde se encuentra.

Lamento no poder leerles toda esa escena, pero háganlo y con la pluma a mano, como se hace en la escuela. Él le explica: *¡Qué clase de vida es esta que llevas! ¡Además, por cierto, no estás en la primerísima juventud, eso debería apaciguarse en ti!* Son cosas de este orden las que le dice en esa lengua admirable. Son cosas que no creemos poder escu-

char, que no podríamos decir de manera más penetrante, que no podrían corresponder mejor al hecho de que en efecto Hamlet salió como una flecha a decir a su madre cosas que están destinadas a romperle el corazón y que ella siente como tales. Ella misma lo dice: "me habéis partido en dos el corazón". Y gime literalmente bajo la presión.

La madre tiene al menos cuarenta y cinco años. Estamos casi seguros de que Hamlet tiene treinta años. Puede discutirse, pero hay en la escena del cementerio una indicación de la cual cabe deducirlo, ya que él se acuerda del pobre Yorick, muerto hace una veintena de años, cuyos labios besó. Es importante saber que Hamlet no es un jovencito.

De vuelta a la alcoba. Hamlet compara a su padre con Hiperión, "todos los dioses parecían haber dejado el sello" en él, y a su lado hete aquí a este pedazo de porquería, rey de harapos y de andrajos perdidos, una basura, un estafador, un rufián, *y con esto tú te revuelcas en el fango*. No se trata de otra cosa, y vale articularlo; más adelante ustedes verán de qué se trata, pero, sea como fuere, se trata del deseo de la madre, de una conminación de Hamlet que es una demanda del estilo: *Recupérate, domínate, toma* –les decía la vez pasada– *el camino de las buenas costumbres, comienza por no acostarte más con mi tío*. Así se dicen las cosas. *Además, todo el mundo sabe* –dice– *que sólo es cuestión de empezar, que ese demonio, el hábito, que nos ata a las peores cosas, también actúa en el sentido contrario: una vez que te refrenes mejor, te será más y más fácil.*

¿Qué vemos? La articulación de una demanda manifiestamente hecha por Hamlet en nombre de algo que es del orden, no apenas de la ley, sino de la dignidad, y expresada con una fuerza, con un vigor, con una crueldad incluso, que lo menos que puede decirse es que desencadena más bien el malestar.

Las cosas llegan a un punto donde la madre está literalmente jadeante, tanto que algunos se preguntaron si el espectro que reaparece en la alcoba no tiene por función decirle a Hamlet: *¡Chus, chus! ¡Adelante, sigue!* Pero también, hasta cierto punto, lo llama al orden, protege a la madre contra no sé qué desborde agresivo del hijo, ante quien ella misma tembló por un momento: *¿Queréis matarme?, ¿Hasta dónde llegaréis?* Su padre le recuerda lo siguiente: "¡Interceded entre ella y su atormentada alma [...]!".

Una vez llegado a la cima de lo que está en juego, hay en Hamlet una brusca recaída que le hace decir: *Además, después de todo, ahora que te he dicho todo esto, haz lo que te plazca, y ve a contarle todo esto*

al tío Claudio. O sea que vas a dejarte dar un besito en la mejilla, una cosquillita en la nuca, una rascadurita en el vientre, y todo eso va a terminar, como es usual, bajo las sábanas. Eso es exactamente lo que Hamlet dice.

Acompañamos aquí el movimiento de oscilación propio de Hamlet. Vocifera, injuria, conjura, y luego viene la recaída de su discurso, una renuncia que está en las palabras mismas, la desaparición, el desvanecimiento de su apelación en el consentimiento al deseo de la madre, las armas depuestas ante algo que se presenta ineluctable.

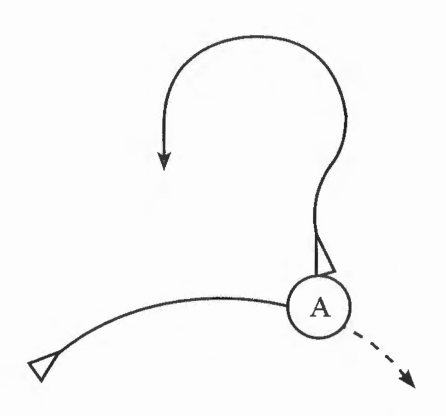
El deseo de la madre aquí recupera, para él, el valor de algo que de ninguna manera podrá ser dominado, apartado, suprimido.

3

Fui aún más lento de lo que podía suponer. Me veré obligado entonces a detener las cosas en un punto que, como ven, nos dejará frente al programa de desciframiento de *Hamlet* para tal vez otros dos de nuestros encuentros.

Hoy, para concluir, intentaré mostrarles la relación entre lo que estoy articulando y el grafo.

Con *Hamlet*, ¿adónde quiero llevarlos? Lo diré con mucha precisión, recordándoles primero lo que el grafo nos indica acerca de la situación del deseo.



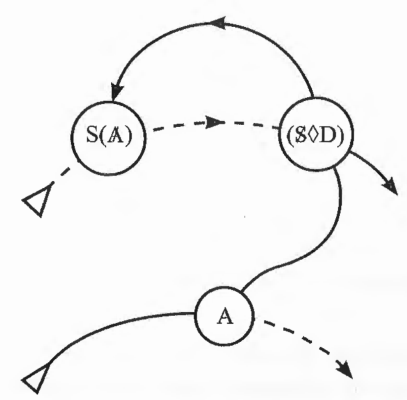
El garfio interrogativo

Éste es el piso superior del grafo. En la línea de abajo, $s(A) \rightarrow A$, ustedes tienen el discurso elemental de la demanda, el que somete la necesidad del sujeto al consentimiento, al capricho, a la arbitrariedad del Otro como tal. El discurso de ese Otro tiene así el poder de estructurar la tensión y la intención humanas dentro de la fragmentación significante. Ésta es la primera etapa, la primera relación con el Otro.

En el interior de ese discurso del Otro que lo modela, dentro de ese mundo ya estructurado, ¿de qué se trata para el sujeto? De orientarse, de situarse. Como la demanda del Otro necesariamente ha fragmentado y fracturado al sujeto, toda localización del sujeto por parte de sí mismo debe pasar por esa etapa fundamental en la cual lo que se convierte en su discurso prosigue más allá del Otro. Ahí el sujeto se interroga acerca de lo que se denomina su *will*, su querer, su propia voluntad, sobre lo que para él es lo más problemático –nosotros, analistas, lo sabemos–, a saber, qué es lo que en verdad desea. El sujeto debe pasar más allá de las necesidades de la demanda en la medida en que busca recuperar su deseo en su carácter ingenuo.

¿Cómo puede consumarse esta recuperación del deseo? Éste es el problema con el cual constantemente tenemos que vérnoslas. Dicho en otras palabras, más allá del Otro, en el segundo piso del grafo, ¿qué ocurre?

No sólo encontramos el garfio interrogativo dibujado aquí, cuyo trazado continuo nos representa la interrogación del sujeto acerca de lo que él quiere. El análisis nos dice que también está lo que permite al sujeto orientarse, a saber, una cadena significante –que dibujo en línea de puntos. Ésta es homóloga a la cadena significante del nivel inferior, pero

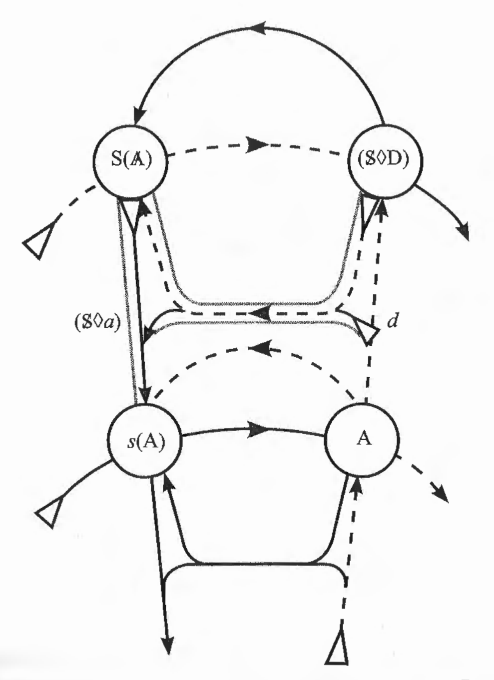


La cadena significante inconsciente

aquí se denomina inconsciente en sentido estricto, y ya da su soporte significante al hecho de que el sujeto pueda orientarse.

Ven aquí inscripta, a la derecha, (S◊D), que es la relación del sujeto con su propia demanda. En efecto, aquí se instaura un registro gracias al cual el sujeto puede percibir, ¿qué? No, como dicen, que la demanda es oral, o anal, o esto, o aquello, sino que él, en calidad de sujeto, se encuentra en cierta relación privilegiada con D mayúscula, es decir, con cierta forma de la demanda. Y por eso inscribí esa sigla en el lugar del código del piso superior.

Hemos trazado mediante un trazo lleno la línea del garfio situada más allá del Otro, la que para nosotros representa la interrogación del sujeto. ¿Por qué lleno? Porque es consciente. En efecto, antes de que hubiese análisis y analistas, los seres humanos se plantearon la pregunta –y se la planteaban sin cesar, créanlo, al igual que en nuestra época, al igual que después de Freud– acerca de dónde estaba su verdadera voluntad. Esa línea pertenece entonces al sistema, como tal, de la personalidad. Llámenla consciente o preconsciente, por ahora no entraré en más detalles.

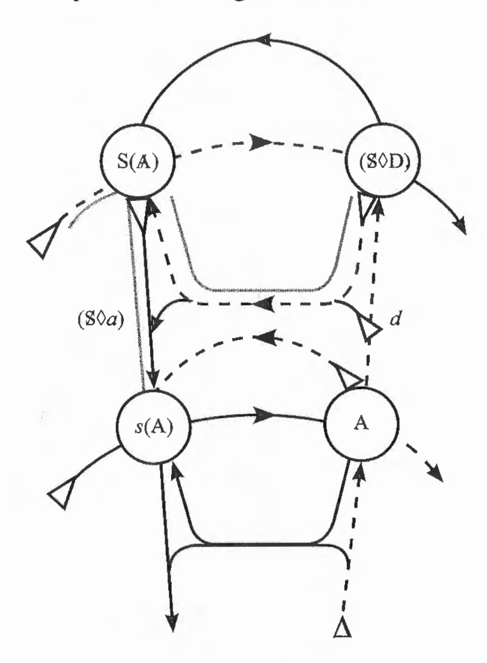


La línea del deseo

¿Pero qué es lo que el grafo nos indica acerca del deseo? La *x* que es el deseo se sitúa en algún lugar sobre la línea que retorna del código inconsciente, en sentido contrario al de la línea intencional que está enfrente, o sea, el segmento de retorno (S̸◊D) → *d*. El deseo está allí, flotando en algún lugar más allá del Otro.

Sin embargo, también sabemos que el deseo está sometido a cierta regulación. Aquí nos la representa su cota de fijación, si cabe decirlo, en el nivel de un punto determinado de la línea que, de regreso del mensaje del inconsciente, S(A̸), parte en dirección a *s*(A), el mensaje del Otro en el plano imaginario. A medio camino, esa línea se detiene en el (S̸◊*a*), ya que el fantasma es lo que regla la cota de fijación del deseo, lo que determina su situación.

Notarán de paso que la relación del deseo con el fantasma es homóloga a la relación del yo con la imagen del otro.



El circuito inconsciente del deseo

Sigamos ahora en su conjunto el circuito marcado con línea discontinua, es decir, inconsciente.

Empieza a la derecha, en el extremo del vector inconsciente –provisoriamente marcado como Δ. Pasa al nivel del mensaje S(A̸), se dirige

al nivel del código (S̸◊D), regresa al nivel del deseo, *d*, y desde allí enfila hacia el fantasma, (S̸◊*a*). He aquí cuál es, en el nivel del inconsciente, el circuito de la formación del deseo, qué etapas atraviesa, y en qué sentido lo hace. Si están atentos al modo en que está construido el grafo, observarán que la línea *d* → (S̸◊*a*) es una vía de retorno con respecto al inconsciente, pero que ella misma no tiene retorno hacia ese inconsciente.

Ahora bien, ese trazado nos ayudará a seguir el movimiento mismo propio del deseo de Hamlet, ateniéndonos a la escena de la alcoba, en la que el hijo está ante su madre.

¿Qué podemos articular a este respecto? En primer lugar, que no hay momento en que la fórmula *el deseo del hombre es el deseo del Otro* sea más perceptible, manifiesta, o sea, consumada de una manera más completa, de una manera que justamente anule más al sujeto.

En otros términos, el sujeto no se dirige al Otro con su propia voluntad, sino con aquella cuyo soporte y representante es en ese momento, a saber, la del padre, y también la del orden, y también la del pudor, la de la decencia. Estos términos no están aquí de adorno, dado que ya hice intervenir el demonio del pudor y ustedes verán qué lugar tendrá en lo que sigue. En el primer momento, el sujeto sostiene ante la madre un discurso que va más allá de ella misma como Otro, pero para luego recaer y retornar al nivel estricto de ese Otro ante el cual no pueda más que prosternarse.

El movimiento de esa escena se traza más o menos del siguiente modo.

La conminación del sujeto se dirige más allá del Otro para intentar alcanzar el nivel del código, el de la ley, (S̸◊D), y luego recae. Sólo que la recaída del sujeto no se detiene en el nivel de la línea *d* → (S̸◊*a*), donde se encontraría con su propio deseo, pues ya no tiene más deseo: Ofelia ha sido rechazada, y la próxima vez veremos cuál es su función allí. Para esquematizar, digamos que todo ocurre como si el sujeto, en su recaída sobre la vía de retorno, regresara pura y simplemente al mensaje del Otro –como si, de la articulación del Otro, no pudiese recibir otro mensaje que el significado del Otro, *s*(A), a saber, la respuesta de la madre.

¿Y cuál es ese mensaje? *Soy lo que soy, conmigo no hay nada que hacer, soy una verdadera genital* –en el sentido de *La Psychanalyse d'aujourd'hui*, primer volumen–, *no conozco el duelo*. La comida de los funerales se sirve al día siguiente en las bodas. "¡Economía, economía!"

–la reflexión es de Hamlet. Ella es simplemente un coño abierto. Se va uno y llega el otro. De eso se trata.

Si *Hamlet* es el drama del deseo, ¿qué es el drama del deseo? Lo hemos visto a lo largo de toda esta escena: es el drama de que haya un objeto digno y un objeto indigno: *¡Señora, un poco de compostura, se lo ruego, hay por cierto una diferencia entre este dios y esta basura!* De eso se trata.

Sin duda, es muy curioso que todo el tiempo se sirvan de un término como *objeto* y que, la primera vez que se topan con él, no lo reconozcan, por más que no se hable más que de eso desde el comienzo hasta el final. Nadie habló jamás de *relación de objeto* a propósito de Hamlet. Los deja pasmados, y sin embargo no se trata de otra cosa. El discurso al que recién hice alusión, concerniente a la verdadera o al verdadero genital, es un discurso coherente, ya que allí podrán ustedes leer que su característica es que tiene el duelo ligero. Está escrito en el primer volumen de *La Psychanalyse d'aujourd'hui*. Es un maravilloso comentario de la dialéctica de *Hamlet*.

Ahora bien, no puede sino sorprendernos el hecho de que por el sesgo del duelo veamos entrar en juego el objeto. Voy un poco rápido para decirlo, ya que debo darles un vistazo de los horizontes hacia los cuales tiendo, pero podemos ya decir que tal vez *Hamlet* nos permita dar una articulación adicional a lo que *Trauer und Melancholie* nos aporta. Nos dicen que, si el duelo tiene lugar, se debe a una introyección del objeto perdido. Pero para que éste sea introyectado, tal vez haya un prerrequisito, a saber, que esté constituido en calidad de objeto. Y su constitución en calidad de objeto tal vez no esté pura y simplemente ligada a las etapas coinstintivas que proponen.

Algo diferente nos da desde ya el indicio de que, con la cuestión del duelo y del objeto, estamos en el corazón del problema. En torno a eso terminé la sesión pasada, y en torno a eso se desarrollará la continuación de nuestros encuentros. Es el punto clave, el punto decisivo a partir del cual Hamlet, si cabe decirlo, pierde los estribos.

En efecto, Hamlet –muy bien se lo ha observado–, tras haber vacilado mucho tiempo, de repente se volvió un tigre. Helo ahí precipitado a un asunto que se presenta en condiciones inverosímiles.

Tiene que matar a su padrastro. Acaban de proponerle aceptar, a favor de su padrastro, una suerte de desafío. Éste consiste en batirse a duelo de floretes con un señor de quien él sabe que lo menos que puede decirse es que, en el momento en que esto ocurre, no tiene muy buenas

intenciones para con él, ya que no es ni más ni menos que el hermano de la desdichada Ofelia, quien acaba de poner fin a sus días en medio de un desorden en el cual claramente él, Hamlet, está implicado. En todo caso, sabe que ese señor tiene algo contra él. Hamlet quiere mucho a ese señor, se lo dice, y sin embargo se batirá a duelo con él por cuenta de la persona a quien en principio ha de masacrar.

En ese momento revela ser un verdadero matador, absolutamente sin precedentes, y no deja a Laertes dar ni un solo toque. Es muy evidente que se trata de una verdadera huida hacia delante. Pero ¿cuál es el punto decisivo en el cual Hamlet pierde los estribos?

Es el punto en torno al cual terminé la vez pasada, con mi pequeño plano del cementerio y de esos dos que luchan en el fondo de una tumba, cosa que por cierto constituye una escena rara, íntegramente de la cosecha de Shakespeare, ya que no hay rastros de ella en los pre-*Hamlet*.

¿Qué es lo que ocurre? ¿Por qué Hamlet fue a meterse allí? Porque no soportó ver que otro hiciese alarde, que ostentase, ¿qué? Justamente, un duelo desbordante.

Cada palabra que les digo debería apoyarse en una lectura de *Hamlet*, pero eso es demasiado largo para que yo pueda hacerlo aquí. De estas palabras que empleo, no hay una sola que no esté sostenida por algo que en sustancia está en el texto. Hamlet lo dice: *No soporté que ese Laertes haga tanta fanfarronada, tanto* emphasis, *en torno a su duelo*. Luego lo explica para disculparse por haber sido tan violento: la ostentación del dolor del otro, *the bravery of his sorrow*, encendió su cólera.

Hamlet ve a Laertes saltar a la tumba para abrazar a su hermana, y también salta tras él para abrazarla. Hay que decir que nos damos una curiosa idea de lo que debe ocurrir en el interior, y la vez pasada yo la sugerí con mi pequeño cuadro imaginario. Dicho en otras palabras, Hamlet pasa por la vía del duelo, pero de un duelo asumido en la relación narcisista que hay entre *m*, el yo, y la imagen del otro, *i*(*a*).

En el fondo del cuadro está esa escena que de golpe le representa, en otro, la relación pasional de un sujeto con un objeto. Ésa es la escena que lo engancha y que le ofrece un apoyo que hace que súbitamente se restablezca su propia relación como sujeto, $, con Ofelia, el objeto *a* minúscula que había sido rechazado debido a la confusión, a la mezcla, de objetos. Y ese nivel, restablecido de repente, es lo que por un breve instante hará de él un hombre, es decir, hará de él alguien capaz –por un

breve instante, sin ninguna duda, pero un instante que basta para que la pieza finalice–, capaz de batirse y capaz de matar.

No les digo, por supuesto, que Shakespeare se haya dicho todas estas bonitas cosas. Pero lo cierto es que introdujo en la articulación de su pieza un personaje tan singular como Laertes para hacerle interpretar, en el momento crucial de la pieza, en su apogeo, ese papel de ejemplo y de apoyo. Hamlet se precipita sobre él en un abrazo apasionado del cual sale literalmente otro, con el grito que les dije: *This is I, Hamlet the Dane*.

Los invito a leer los comentarios que se han hecho sobre ese grito, y que en gran medida apuntan en el sentido que les digo: que ése es el momento en que se produce en Hamlet lo que le permite recuperar su deseo. Ello les prueba que estamos justo en el corazón de la economía del asunto.

Por supuesto, esto casi no tiene más que un interés limitado, después de todo, que es el de mostrarnos en dirección a qué punto están trazadas todas las avenidas de la articulación de la pieza, y en todo momento nuestro interés se enlaza a esas avenidas, participamos en el drama por los meandros de la acción. El interés de llegar a la escena del cementerio se debe a que antes hubo cuatro actos en los cuales hubo otras cosas, que ahora vamos a rever volviendo hacia atrás.

En el primer plano está el papel de la *play scene*. ¿Qué es esa representación? ¿Qué quiere decir? ¿Por qué Shakespeare la concibió como indispensable? Ella tiene más de un motivo, más de un pretexto, pero lo que intentaremos ver es su pretexto más profundo.

En resumidas cuentas, creo que hoy les indiqué bastante con qué fin procedemos al estudio de *Hamlet*, qué sentido tiene para nosotros. Para nosotros está en juego la experiencia analítica y la articulación de su estructura. Cuando hayamos concluido este estudio, ¿qué podremos conservar que sea utilizable, manejable, esquemático, para nuestra propia orientación concerniente al deseo?

Lo diré. Les mostraré qué es el deseo de Hamlet. Es el deseo del neurótico en cada momento de su incidencia.

Se ha dicho que el deseo de Hamlet es el deseo de un histérico. Tal vez sea muy cierto. Se ha dicho que es el deseo de un obsesivo. Puede decírselo, ya que de hecho está atiborrado de síntomas psicasténicos, incluso severos. Pero la cuestión no es ésa. A decir verdad, Hamlet es ambas cosas. Es pura y simplemente el lugar del deseo. Hamlet no es

un caso clínico. Hamlet, por supuesto –esto es muy obvio, huelga recordarlo–, no es un ser real. Hamlet es, si quieren, como una plataforma giratoria en la cual se sitúa un deseo, y allí podemos encontrar todos los rasgos del deseo.

Es posible interpretarlo, orientarlo en el sentido de lo que en el sueño ocurre con el deseo del histérico, a saber, que su deseo está allí sin que lo sepa el sujeto, quien entonces se ve obligado a construirlo. En este aspecto diré que el problema de Hamlet está más cerca del deseo del histérico, ya que ese problema es el de encontrar el lugar de su propio deseo. Además, lo que Hamlet hace se parece mucho a lo que un histérico es capaz de hacer, es decir, crearse un deseo insatisfecho.

Pero también es cierto que es el deseo del obsesivo, en la medida en que el problema de ese sujeto es que se apoya en un deseo imposible. No es en absoluto lo mismo.

Ambas cosas son verdaderas. Verán que haremos girar la interpretación de las palabras y de los actos de Hamlet tanto hacia un lado como hacia el otro. Lo necesario es que ustedes lleguen a captar algo que es más radical que el deseo de tal o cual, más radical que el deseo con el cual ustedes distinguen a un histérico o a un obsesivo.

Cuando nuestro colega N* evoca al personaje del histérico, lo hace para decir que todo el mundo sabe que el histérico es incapaz de amar. Cuando leo cosas como ésa, siempre tengo ganas de decirle al autor: *¿Y usted sí es capaz de amar?* Dice que un histérico vive en lo irreal... ¿y él?

El médico siempre habla como si él sí tuviese muy claras las cosas, las cosas del amor, del deseo, de la voluntad, y todo lo que sigue. Es por cierto una posición muy curiosa, y desde hace cierto tiempo debemos saber que es una posición peligrosa. Es la que les hace tomar posiciones de contratransferencia, gracias a lo cual no se comprende nada del enfermo con quien tienen que vérselas.

Las cosas son exactamente de este orden, y por eso es esencial articular dónde se sitúa el deseo.

18 DE MARZO DE 1959

XVI

NO HAY OTRO DEL OTRO

Un padre que sabía la verdad
El sentido del símbolo S(Ⱥ)
El gran secreto del psicoanálisis
El objeto, cursor del nivel del deseo
El fading *del sujeto*

¡Que me den mi deseo! Tal es el sentido que les dije que tenía *Hamlet* para todos aquellos –críticos, actores o espectadores– que se ocupan de él.

También les dije que si ello es así, se debe al excepcional, genial, rigor estructural que el tema de Hamlet alcanza en esta pieza –tras una elaboración tenebrosa que comienza en los siglos XII y XIII con Saxo Grammaticus, prosigue con la versión novelada de Belleforest, luego, sin duda, con un borrador de Kyd y con un primer borrador también, según parece, de Shakespeare, antes de culminar en la forma que tenemos de ella.

Desde nuestro punto de vista, con el método que empleamos aquí, esta forma se caracteriza por algo que denomino *estructura.*

Precisamente en la estructura intento darles una clave que les permita orientarse con certeza, a saber, esa forma topológica que denominé *grafo* y que podríamos tal vez denominar *grama.*[1]

1. Gramme, del griego γραμμή (*grammé*, "trazo","letra", "escrito"). [N. del T.]

1

Retomemos nuestro *Hamlet*.

Supongo que, como ya van tres veces que les hablo de él, todos ustedes lo habrán leído al menos una vez. Intentemos recuperar su movimiento, a la vez simple y profundamente marcado por todos los rodeos que posibilitaron a tantos pensamientos humanos alojarse en él.

Si puede ser a la vez tan simple y sin embargo tan inagotable, no es muy difícil saber por qué: el drama de *Hamlet* es el encuentro con la muerte.

Otros, a quienes aludí en nuestros abordajes precedentes, han insistido sobre el carácter prodigiosamente determinante, pertinente, de la primera escena. Se desarrolla en la explanada de Elsinore. Allí regresará aquel a quien los centinelas ya han visto una vez, el espectro, con su forma de inframundo, que en ese momento aún no se sabe qué es, qué trae, qué quiere decir.

Al respecto subrayé una ocurrencia de Coleridge. Vuelvo a mencionarla porque tal vez les di la impresión de hablar mal de él. Al decirles que no hace más que reencontrarse a sí mismo en el personaje de Hamlet, parecí minimizar sus palabras, mientras que él fue el primero, como en muchos otros dominios, en sondear la profundidad de lo que hay en *Hamlet*. En sus notas sobre la pieza, que son tan bonitas –y fácilmente accesibles, ya que están incluidas en sus *Lectures on Shakespeare*–, subraya que debido al arte de Shakespeare ni siquiera Hume, pese a ser tan ferozmente hostil a los fantasmas, podía dejar de creer en el de la primera escena: *Por más que la fuerza que él desplegaba contra fantasmas menos potentemente elevados de la tumba*, dice Coleridge, *fuese similar a la de un Sansón*.

En este caso, sin ninguna duda el Sansón es derrotado porque Shakespeare se acercó mucho a algo que no era el *ghost*, sino que de hecho era un encuentro, no con *el muerto*, sino con *la muerte*. El encuentro con la muerte es en definitiva el punto crucial de la pieza. Debemos partir de la *salida de Hamlet al encuentro de la muerte* para concebir lo que se nos promete desde la primera vez que el espectro aparece, en el momento preciso en que la campana da la una, *The bell then beating one*.

Al final de la pieza reencontraremos ese *one*. Es el momento en que, después de su complicado trayecto, Hamlet se encuentra a punto

de realizar el acto que debe al mismo tiempo sellar su destino. Mientras avanza, casi con los ojos cerrados, hacia aquel a quien debe matar, llega entonces a decir a Horacio, y no es en cualquier momento, que *la vida de un hombre no es más que el tiempo de decir* one.[2]

Es obvio que, para encaminarse hacia ese momento, da rodeos, se hace la rabona, como se dice. El término está en el texto. Lo tomo de Horacio, en el momento en que, muy modesto y muy gentil, llega para aportar su ayuda a Hamlet. Dice entonces que tiene *a truant disposition* –lo cual significa que da vueltas. Nadie lo dice de Hamlet, pero eso es justamente lo que desde siempre ha impresionado a los críticos: este Hamlet, ¿por qué no va directo? Da vueltas. En suma, lo que aquí intentamos profundizar es por qué es así.

Al respecto, no crean que aquí seguimos el camino más largo, una ruta al costado de la carretera principal. La ruta que seguimos es sin duda diferente de la que siguieron quienes hablaron antes que nosotros, pero sólo difiere en que quizá lleva la cuestión un poco más lejos. Lo que ellos han dicho no pierde su alcance, sin embargo. La prueba es que Freud situó de inmediato en primer plano lo que ellos percibieron.

¿Qué se nos dice de entrada? Que la acción en cuestión, la acción de dar muerte, una acción tan apremiante y a fin de cuentas tan breve de ejecutar que no sabemos por qué demanda tanto tiempo al héroe, esa acción encuentra en Hamlet el obstáculo del deseo.

Tal descubrimiento es a la vez la razón y la paradoja. Les mostré que éste sigue siendo el enigma no resuelto de Hamlet, el enigma que intentamos resolver. Parece en efecto que el espíritu debe detenerse en este punto: el deseo en cuestión, dado que es el deseo descubierto por Freud, el deseo por la madre, el deseo en la medida en que suscita la rivalidad con aquel que la posee, ese deseo, Dios mío, debería ir en el mismo sentido que la acción. ¿Qué puede significar que el deseo tenga aquí, con respecto a la acción, la función de un obstáculo?

Comencemos a descifrarlo, lo cual nos conducirá, a fin de cuentas, a la función mítica de Hamlet, que hace de él un tema igual al de Edipo.

Hay que matar a Claudio. El homicidio que hay que hacer, el homicidio que Hamlet quiere hacer, es un homicidio justo. Al revés de lo que

2. La versión castellana dice "se puede poner fin a la vida de un hombre en un instante". [N. del T.]

algunos autores han sugerido –les dije–, no hay en él conflicto de derechos o de órdenes concernientes a los fundamentos de la ejecución de la justicia. No hay en él ambigüedad entre el orden público, el brazo de la ley, y los cometidos privados. No le cabe duda alguna de que ese homicidio es allí la única ley. Pero lo que de entrada se nos presenta al leer el texto es el lazo íntimo que hay entre ese homicidio, que está fuera de duda para Hamlet, y su propia muerte.

Ese homicidio no se ejecuta más que cuando Hamlet ya está herido de muerte, en el corto intervalo que le queda entre la muerte recibida y el momento en que se pierde en ella. De ahí hay que partir, de esa cita con la muerte a la cual podemos dar todo su sentido.

Esa cita, la última de todas las citas, donde se proyecta el acto de Hamlet y donde él se sitúa a su término, no tiene sentido más que en relación con el sujeto, tal como aquí intentamos definirlo y articularlo, ese sujeto que aún no vio la luz porque su advenimiento está retrasado en la articulación estrictamente filosófica, el sujeto tal como Freud nos enseñó que está construido, un sujeto que se distingue del sujeto acerca del cual la filosofía occidental habla desde que hay teoría del conocimiento, un sujeto que no es el soporte universal de los objetos sino, de alguna manera, el negativo de éste y su omnipresente soporte, un sujeto en la medida en que habla y que está estructurado en una relación compleja con el significante, relación que es muy precisamente la que aquí intentamos articular sobre el grafo.

Para representarlo una vez más, el cruce entre la intención de la demanda y la cadena significante se realiza por primera vez en el punto A, que hemos definido como el gran Otro, en calidad de lugar de la verdad.

Es el lugar donde se sitúa la palabra. Ésta, al tomar lugar allí, instaura el orden de la verdad, ese orden que es evocado, invocado, cada vez que el sujeto articula algo, cada vez que habla. En efecto, la palabra hace algo que se distingue de todas las formas inmanentes de captura de uno con respecto al otro, ya que instaura un elemento tercero, a saber, ese lugar del Otro en el cual, aunque sea mentirosa, ella se inscribe como verdad. Nada equivale a esto en el registro imaginario.

Ese discurso para el Otro, esa referencia al Otro, prosigue más allá del Otro, en la medida en que es retomada por el sujeto, a partir del Otro, para constituir la pregunta *¿Qué quiero?* Más exactamente, la cuestión se dirige aquí al sujeto y bajo una forma ya invertida: *¿Qué quieres?*

Más allá de la demanda alienada en ese sistema del discurso que está en A, apoyándose en el lugar del Otro, el sujeto, prosiguiendo su impulso, se pregunta qué es él como sujeto. ¿Qué ha de encontrar más allá del lugar de la verdad, entonces? Más allá del *lugar* de la verdad, ha de encontrar lo que el genio mismo –no de la lengua, sino de la metáfora extrema que tiende a formularse ante ciertos espectáculos significativos– llama, con un nombre que reconoceremos aquí al vuelo, la *hora* de la verdad.

En una época en que toda filosofía ha avanzado en la vía de articular lo que liga el tiempo al ser, no olvidemos que pasado, presente y futuro, esos tiempos constitutivos de la relación temporal, son los de la gramática. Es muy simple darse cuenta de que el tiempo no se sitúa en referencia a nada que no sea el acto de la palabra. El presente es ese momento en que hablo, y nada más. Nos es estrictamente imposible concebir una temporalidad en la dimensión animal, es decir, en la dimensión del apetito. Hasta el abecé de la temporalidad exige la estructura del lenguaje.

En ese más allá del Otro, en ese discurso que ya no es discurso para el Otro sino discurso del Otro, en sentido estricto, donde va a constituirse la línea quebrada de los significantes del inconsciente, en ese Otro donde el sujeto avanza con su pregunta, en último término él apunta a la hora del encuentro consigo mismo, con su querer, con algo que en último término intentaremos formular y cuyos elementos ni siquiera podemos dar de inmediato –aunque de todos modos aquí nos los representen ciertos signos que para ustedes son como la referencia, la *prefigura*, del escalonamiento que nos espera en lo que cabe denominar las etapas, los pasos necesarios, de la cuestión.

Observemos al menos lo que Hamlet nos demuestra a este respecto.

Hamlet, les dije, no es esto o aquello, no es un obsesivo o un histérico, y ante todo porque es una creación poética. Hamlet no tiene neurosis, es la demostración de la neurosis, y esto es muy distinto de ser neurótico. No obstante, cuando miramos a Hamlet bajo cierta luz del espejo, se nos presenta, por ciertas frases, más cerca de la estructura del obsesivo. Eso se debe a lo que en el obsesivo es el elemento revelador de la estructura, aquel que la neurosis obsesiva pone de relieve al máximo, a saber, que la función mayor del deseo consiste aquí en mantener a distancia esa hora del encuentro deseado, en esperarla.

Empleo aquí el término que Freud ofrece en *Inhibición, síntoma y angustia*, o sea, *erwarten*, que él distingue de *abwarten*, *esperar* [la

situación de peligro]. *Erwarten, estar esperándola*, en sentido activo y también *mantenerla en espera*.[3] Ese juego con la hora del encuentro domina esencialmente la relación del obsesivo con el deseo. Sin duda, Hamlet nos demuestra toda una dialéctica, todo un prospecto que juega con el objeto bajo muchos otros aspectos, pero éste es el más evidente, el que aparece en la superficie, el que impacta, el que da el estilo de esta pieza y que siempre ha constituido su enigma.

Intentemos ahora ver en los otros elementos las coordenadas que nos da la pieza.

¿Qué es lo que distingue en suma la posición de Hamlet en comparación con la trama fundamental del Edipo? ¿Qué hace que esta variante sea tan impactante en su carácter de variación? Porque Edipo, en fin, no andaba con tantos melindres, como muy bien lo observó Freud en su pequeña nota aclaratoria.

Cuando alguien se da por vencido, siempre puede decir: *Dios mío, todo se degrada; nosotros, los modernos, estamos en el periodo de decadencia, damos seiscientas vueltas antes de hacer lo que los otros, los buenos, los valientes, los antiguos, hacían directo*. Esto no es una explicación. La referencia a la idea de decadencia debe resultarnos sospechosa. Si es verdad que así es la cosa con los modernos, debemos pensar bien, al menos si somos psicoanalistas, que ello debe de tener un motivo que no es el de que no tienen los nervios tan robustos como sus padres.

No. Nosotros podemos considerar desde otros ángulos lo que está en juego. Creo que conviene llevar la cuestión más lejos. Ya llamé la atención de ustedes sobre un elemento esencial, que es constitutivo de la estructura del mito de Edipo: Edipo no había tenido que titubear veinte veces frente al acto, lo había hecho incluso antes de pensarlo, y sin saberlo.

Pues bien, recuerden por dónde los introduje al seminario de este año. ¿Por qué sesgo los inicié en el grama como clave del problema del deseo? No por azar elegí ese sencillísimo sueño de las "Formulaciones sobre los dos principios..." –el de placer y el de realidad–, aquel en que el padre muerto aparece. Acuérdense de que les señalé en la línea superior, la línea de enunciación del sueño, *él no sabía*. Allí se sitúa la dichosa ignorancia de quienes están hundidos en el drama necesario derivado del hecho de que el sujeto que habla está sometido al significante. Les hago observar de paso que nadie les explica por qué.

3. Véase la nota 3 de la página 143. [N. del T.]

Porque al fin y al cabo, si el padre dormido en el jardín fue asesinado mediante ese delicado jugo, *Hebenon*, que le vertieron en la *oneja* –como dice Jarry–, la cosa habría debido –parece– pasarle inadvertida. Nada nos dice que él haya salido de su sueño para constatar el estropicio ni que la erupción que cubrió su cuerpo haya sido vista por nadie más que quienes descubrieron su cadáver. Hay que suponer entonces que en el Más Allá tienen informaciones muy precisas sobre el modo en que llegamos allí. Si bien ésta puede ser en efecto una hipótesis de principio, no es empero algo que de entrada debamos dar por descontado. Todo esto es para subrayarles el carácter arbitrario de la revelación inicial del padre, de la cual parte todo el gran movimiento de *Hamlet*.

Que el padre revele la verdad acerca de su propia muerte es una coordenada esencial de *Hamlet* que distingue a esta pieza respecto de lo que ocurre en el mito de Edipo. Un velo se levanta: justo el que pesa sobre la articulación de la línea inconsciente. Es ese velo que nosotros mismos, los analistas, intentamos levantar en nuestra práctica, no sin que nos cause, ustedes lo saben, algunos quebraderos de cabeza.

Las intervenciones del analista apuntan a restablecer la coherencia de la cadena significante en el nivel del inconsciente. Dado que presentan todas estas dificultades, dado que reciben de parte del sujeto toda esa oposición, todos esos rechazos, todo lo que denominamos *resistencia* y que es el eje de toda la historia del análisis, no cabe otra cosa que suponer que ese velo debe de tener alguna función esencial para la seguridad del sujeto en la medida en que habla.

En *Hamlet* la cuestión está resuelta: el padre sabía. Y, debido a que sabía, Hamlet también sabe. Dicho en otras palabras, tiene la respuesta. Tiene la respuesta y no puede haber más que una respuesta.

No es obligatorio que pueda enunciársela en términos psicológicos. Quiero decir que no es una respuesta forzosamente comprensible ni, mucho menos aún, que les llegue al alma. Pero no deja de ser una respuesta de tipo fatal.

Intentemos ver cuál es esa respuesta.

2

Esa respuesta, que es en definitiva el mensaje en el punto donde se constituye sobre la línea superior, la del inconsciente, ya la he simbo-

lizado para ustedes con antelación, y no sin verme obligado, por eso mismo, a pedirles que confíen en mí.

Pero es más fácil, más honesto, pedir que alguien confíe en ustedes con respecto a algo que de entrada no tiene el más mínimo sentido, ya que eso no los compromete a nada excepto tal vez a buscar ese sentido, lo cual de todos modos les deja la libertad de crearlo por sí mismos.

Comencé a articular esa respuesta bajo la siguiente forma.

Ante todo, S mayúscula, por *significante*. Esto ya distingue la respuesta en el nivel de la línea superior respecto de la respuesta en el nivel de la línea inferior, que se inscribe mediante una *s* minúscula, por *significado*.

En el nivel del discurso simple, en efecto, el sentido de lo que hemos querido decir es modelado por la palabra que se despliega en el nivel del Otro. La respuesta entonces siempre es, con relación a esa palabra, el significado del Otro, *s*(A). Pero hay un más allá de ese discurso simple, donde el sujeto se plantea a sí mismo la pregunta *¿quién habla?, ¿quién habrá querido decir esto o aquello en el nivel del Otro?, a fin de cuentas, en todo esto, ¿en qué me he convertido?* En ese nivel, la respuesta –les dije– es el significante del Otro con la tachadura: S(Ⱥ).

Hay mil maneras de comenzar a desarrollarles lo que este símbolo incluye, pero, dado que estamos en *Hamlet*, hoy elegimos la vía clara, evidente, patética, dramática. *Hamlet* nos da acceso, y eso es lo que constituye el valor de la pieza, al sentido de S(Ⱥ).

En efecto, el sentido de lo que Hamlet enseña por medio de ese padre está allí, ante nosotros, muy claro. Es la irremediable, absoluta, insondable, traición al amor, al amor más puro, al amor de ese rey que tal vez, por supuesto, como todos los hombres, puede haber sido un gran pillo, pero que, con ese ser que era su mujer, era aquel capaz de apartar de su rostro el soplo del viento, *the winds of heaven*, "los vientos del cielo" –al menos, según lo que Hamlet dice. Es la absoluta falsedad de lo que se presentó a Hamlet como el testimonio mismo de la belleza, de la verdad, de lo esencial.

Allí está la respuesta. La verdad de Hamlet es una verdad sin esperanza. No hay en todo *Hamlet* huella de una elevación hacia algo que esté más allá, salvación, redención. Nos han dicho que el primer encuentro venía del inframundo. La relación infernal con ese Aqueronte que Freud decidió conmover por no poder doblegar a las potencias superiores: aquí, en efecto, se sitúa *Hamlet*.

Nada es más claro, simple, evidente, y sin embargo es bastante curioso ver que los autores para nada lo ponen de relieve a propósito de

Hamlet, por no se sabe qué pudor –no hay que alertar a las almas sensibles, sin duda.

Pero no les doy esta respuesta, por penosa que pueda ser, más que como un escalón en el orden de lo sensible, de lo patético, ya que toda conclusión, todo veredicto, por radical que sea al tomar una forma acentuada en el orden de lo que se denomina *pesimismo*, sigue sirviendo para velarnos lo que está en juego.

De esa respuesta tenemos que dar una fórmula que capte con más precisión lo que ha motivado la elección de esta sigla, la razón de S(Ⱥ). Esta sigla no quiere decir que todo lo que ocurre en el nivel de A no valga nada –dicho de otra manera, que toda verdad sea falaz. Ésa es una declaración que puede hacer reír en los periodos de diversión que siguen a las posguerras, en los cuales se hace por ejemplo una filosofía del absurdo que sirve sobre todo en los cabarés. Intentemos articular algo más serio o más ligero.

Creo que llegó el momento de soltarles lo que en esencia significa esa sigla, aunque va a presentárseles bajo un ángulo muy particular que, sin embargo, no considero contingente.

La A mayúscula tachada significa lo siguiente: en A –que es, no un ser, sino el lugar de la palabra, el lugar donde yace, en forma desplegada o en forma plegada, el conjunto del sistema de los significantes, es decir, de un lenguaje– falta algo. Lo que allí falta no puede ser más que un significante; por eso la S. El significante que falta en el nivel del Otro: tal es la fórmula que da su valor más radical al S(Ⱥ).

Ése es, si me permiten, el gran secreto del psicoanálisis. El gran secreto es: no hay Otro del Otro.

En efecto, la experiencia analítica nos revela que el sujeto que habla está necesariamente estructurado de una manera que lo distingue del sujeto de siempre, por más que este último haya sido renovado, a lo largo de una evolución filosófica, en un sentido que después de todo –bajo cierta perspectiva, en la retrospección– bien puede parecernos delirio, delirio fecundo, pero delirio al fin. El sujeto, en la filosofía tradicional, se subjetiva a sí mismo indefinidamente. Si soy en la medida en que pienso, soy en la medida en que pienso que soy, y así en lo sucesivo: esto no tiene razón alguna para detenerse. Ya se habían percatado de que no es tan seguro que yo sea en la medida en que pienso, y de que sólo podemos estar seguros de una sola cosa: que soy en la medida en que pienso que soy. Es cierto. Pero lo que el análisis nos enseña es diferente por completo. Es que no soy justamente aquel que está pensando

que soy, por la simple razón de que, debido a que pienso que soy, pienso en el lugar del Otro. De ello resulta que soy diferente de aquel que piensa *Yo soy*.

Ahora bien, la cuestión es que no tengo ni la menor garantía de que ese Otro, por lo que hay en su sistema, pueda devolverme, si puedo expresarme así, lo que le he dado, a saber, su ser y su esencia de verdad. No hay –les dije– Otro del Otro. No hay en el Otro ningún significante que pueda en este caso responder por lo que soy. Y, para decir las cosas de un modo transformado, la verdad sin esperanza acerca de la cual les hablaba recién, esa verdad que es la que encontramos en el nivel del inconsciente es una verdad sin rostro, una verdad cerrada, una verdad plegable en todas las direcciones. Lo sabemos de sobra: es una verdad sin verdad.

Y justo eso es lo que constituye el mayor obstáculo para quienes se aproximan a nuestro trabajo desde afuera. Como no están con nosotros en la vía en que nuestras interpretaciones están destinadas a producir su efecto, que sólo es concebible como metafórico, y en la medida en que éstas actúan y repercuten entre las dos líneas del grafo, no pueden comprender de qué se trata en la interpretación analítica.

Si podemos hablar de ese significante que el Otro no tiene a disposición, se debe a que de todos modos está en algún lado. Dónde está es lo que les indico, a fin de que ustedes no pierdan el Norte, por medio de este pequeño grama. Si lo hice con todo el cuidado que pude, no fue por cierto para causarles más dificultades.

Ustedes pueden reconocer el significante del Otro tachado dondequiera que esté la barra sobre el Otro. El significante escondido, aquel que el Otro no tiene a disposición, es justamente el que les concierne. Ese mismo es el que ustedes introducen en el juego, en la medida en que, pobres tontos, desde que nacieron están capturados en esa bendita cuestión del *lógos*. O sea que es la parte de ustedes que allí se sacrifica.

No se sacrifica pura y simplemente, no se sacrifica físicamente, como se dice, o realmente, sino simbólicamente. Y no es poca cosa esa parte de ustedes que ha adquirido función significante. Por eso hay una sola y no hay veinte. Se trata muy exactamente de esa función enigmática que denominamos *falo*.

El falo es eso que se sacrifica del organismo, de la vida, del empuje vital, y que resulta simbolizado. Ustedes saben que *empuje vital* es una expresión que no me parece que deba utilizarse a diestra y siniestra, pero una vez bien circunscripta, simbolizada, colocada donde está

y sobre todo donde sirve, donde en efecto está capturada, a saber, en el inconsciente, adquiere su sentido. La turgencia vital, eso enigmático, universal, más macho que hembra, y en cuyo símbolo la hembra misma puede no obstante convertirse: he aquí lo que está en juego en el falo. Aunque sea el símbolo mismo de esa vida que el sujeto torna significante, el falo no está disponible en el Otro, y en ningún lado viene a garantizar la significación del discurso del Otro. Dicho en otras palabras, por más que se la sacrifique, el Otro no le devuelve al sujeto su vida. El Otro le responde S(Ⱥ).

Hamlet parte de la respuesta dada por el Otro, y, por haber recibido esa revelación radical, va a ser arrastrado durante todo el recorrido que traza la pieza y que lo llevará a la cita última.

Para alcanzarla con él, ahora vamos a retomar lo que ocurre en la pieza *Hamlet*.

3

Sin volver por el momento sobre las cuestiones que plantea la *play scene*, la escena de los actores, y que ya les indiqué la vez pasada, hoy querría introducir un elemento que es esencial.

Concierne a aquello a lo cual nos acercamos tras haber establecido la función de las dos líneas del grafo, o sea, a lo que yace en el intervalo. En la distancia que puede mantener entre las dos líneas, el sujeto respira, si me permiten, durante el tiempo que ha de vivir, y eso es lo que denominamos *deseo*.

Ahora bien, de ese deseo les dije qué presión, qué abolición, qué destrucción sufre por encontrarse con eso que, del Otro real –la madre como es, esa madre como tantas otras–, es menos deseo que glotonería, incluso engullimiento, pese a estar estructurado.

Pues bien, es obvio que para Shakespeare ésa ha sido, en ese nivel de su vida, no se sabe por qué –pero, en definitiva, qué importa–, la revelación. El problema de la mujer, por cierto, nunca dejó de estar presente en toda la obra de Shakespeare, y las había desaprensivas antes de *Hamlet*; pero tan abismales, feroces y tristes, sólo las hay a partir de *Hamlet*.

Vean por ejemplo *Troylus and Cressida*. La pieza apareció un año después de *Hamlet*, y tal vez incluso nos permita avanzar más en lo que

Shakespeare pensaba acerca de la mujer en ese momento. Es una pura maravilla, una de las más sublimes creaciones, me parece, que puede encontrarse en la obra dramática; nunca se la destacó lo suficiente.

En *Hamlet*, ¿cuál es el paroxismo de la pieza sino –sin duda– el diálogo entre Hamlet y su madre, cuyo movimiento les mostré la última vez? Él conmina a su madre en términos que, poco más o menos, son: *No destruyas la belleza, el orden del mundo, no confundas a Hiperión mismo* –así designa a su padre– *con el ser más abyecto*; y luego asistimos a la recaída de esa conminación, frente a lo que él sabe que es la necesidad fatal de esa suerte de deseo que no sostiene nada, que no retiene nada.

Las citas que podría brindarles para mostrarles lo que Shakespeare piensa de la mujer son demasiado numerosas. De lo que en un contexto muy diferente destaqué durante las vacaciones, no les daré más que la siguiente. Está en *Twelfth Night*.

Se trata de alguien muy enamorado pero también, hay que decirlo, muy estrambótico; un buen hombre, por lo demás. Una joven, para conquistar el corazón del héroe –ya que lo ama–, lo aborda –aunque nada en *the Duke*, como se lo llama, ponga en duda que sus inclinaciones vayan hacia el lado de las mujeres, ya que está apasionado por una–, lo aborda disfrazada de muchacho, lo cual es de todos modos un rasgo singular para hacerse apreciar como muchacha. No les doy estos detalles por nada, sino por la contribución que aportan a la creación del personaje que voy a introducir, Ofelia.

Esa muchacha disfrazada, Viola, es justamente una creación anterior a la de Ofelia. *Twelfth Night* precede en unos dos años a la gestación de *Hamlet*. Precisamente tenemos allí un ejemplo del modo en que se suceden, transformándose, las creaciones femeninas de Shakespeare, cuyo carácter en verdad inmortalmente poético manifiesta todo un aspecto de su genio. Se cuentan, como ustedes saben, entre las más fascinantes que existen, las más atractivas, las más cautivantes, y a la vez las más turbias. La muchacha-muchacho o el muchacho-muchacha: he aquí el tipo mismo de creación en que aflora, en que se revela, un rasgo que va a introducirnos en lo que hoy será nuestro discurso, en el paso siguiente que daremos, a saber, el papel del objeto en el deseo.

Luego de haber atrapado esta ocasión para indicarles la perspectiva en que se inscribe nuestra pregunta acerca de Ofelia, retomo *Twelfth Night*.

Hete aquí que el Duque, sin saber que la persona que está ante él es una joven, y una joven que lo ama, responde sus preguntas capciosas.

Cuando él se desespera, la joven le dice: *¿Cómo puedes quejarte? Si alguien que está junto a ti suspirase por tu amor y tú no tuvieras ninguna gana de amarla* –lo cual es el caso, es lo que él padece–, *¿cómo podrías acogerla? No hay que resentirse con alguien por algo que tú mismo harías*. Él, que está como ciego y en la incertidumbre, le hace un gran discurso concerniente a la diferencia entre el deseo femenino y el deseo masculino:

> No hay costado de mujer que pueda soportar
> El palpitar de una pasión tan fuerte
> Como la que el amor da a mi corazón. Ni éste es en la mujer
> Tan grande y capaz de soportar. Ellas son inconstantes.[4]

Y todo su desarrollo, en esencia, hace del deseo la distancia que hay entre esa relación particular que el sujeto tachado sostiene con el objeto expresado en el símbolo *a* minúscula, es decir, la relación ($\$\lozenge a$), que sitúo en el grafo sobre la línea de retorno de la *x* del querer inconsciente, que es, si cabe decirlo, el cursor del nivel en que se ubica lo que en el sujeto es, en sentido estricto, el deseo.

Querría introducir el personaje de Ofelia aprovechando lo que la crítica filológica y textual nos ha aportado acerca de sus antecedentes, por así decirlo. Precisamente por el hecho de que la pieza *Hamlet* que estudiamos es obra de Shakespeare, debemos prestar atención a la transformación que imprimió a la trama que recibió de sus predecesores. Esa trama había hecho ya un largo recorrido, pero créase que aún ofrecía más allá un camino bastante largo por recorrer, y sin duda bastó con abrirlo para que lo tomaran. Lo cierto es que ese camino nos muestra lo que se llama un territorio que Shakespeare en efecto recorrió.

Vi bajo la pluma de no sé qué cretino la mención del vivo arrebato de buen humor que le sobrevino el día –no demasiado precipitado, ya que habría debido saberlo mucho tiempo antes– en que se dio cuenta de que hay en Belleforest alguien que representa el papel de Ofelia. En Belleforest también se han fatigado con lo que le pasa a Hamlet, a saber, el hecho de que parece estar loco. No están tan seguros, ya que está claro que ese loco sabe bastante bien lo que quiere, y lo que quiere es

4. Versión castellana de Piedad Bonnett, *Noche de Reyes*, Buenos Aires, Norma, 2000. [N. del T.]

lo que no se sabe, muchas cosas. La pregunta que se hacen los demás es justamente qué quiere.

Le envían una muchacha mundana a sonsacarle, atrayéndolo a un rincón del bosque, sus secretos, si bien alguien que está atento lo pondrá al tanto. La estratagema fracasa, como conviene, gracias –creo– al amor de la muchacha. Lo cierto es que el crítico en cuestión estaba muy contento por haber dado con esa suerte de arqueo-Ofelia, creyendo hallar en ella la razón de las ambigüedades del personaje de Ofelia.

Por supuesto, no voy a releer el papel de Ofelia, pero ustedes saben que ese personaje tan eminentemente patético, conmovedor, del cual cabe decir que es una de las grandes figuras de la humanidad, se presenta con rasgos demasiado ambiguos. Nadie pudo aún declarar jamás si Ofelia es la inocencia misma que habla y que hace alusión a sus impulsos más carnales con la simplicidad de una pureza que no conoce pudor, o si por el contrario es una fulana dispuesta a todos los servicios. Los textos correspondientes son un verdadero trampantojo, en ellos podemos encontrar de todo. Sobre todo encontramos un gran encanto, y la escena de la locura no es el menor momento en que éste se hace sentir.

A decir verdad, sorprende que los prejuicios concernientes al tipo, a la naturaleza, a la significación, a las costumbres –para ser explícitos–, de la mujer, sigan estando anclados con tanta fuerza como para que semejante pregunta pueda plantearse a propósito de Ofelia. La cosa en efecto es clara por completo. Si bien, por un lado, Hamlet se comporta con Ofelia con una crueldad tan excepcional que incomoda, que resulta chocante, como se dice, y que hace sentir a la joven como una víctima, bien percibimos, por otro lado, que ella no es en lo más mínimo la criatura descarnada, *descarnalizada*, en que la ha convertido la pintura prerrafaelita que he evocado. Es algo totalmente diferente.

Parece que Ofelia es apenas lo que toda muchacha es, haya o no dado el paso, el tabú, de la ruptura de su virginidad –a fin de cuentas, nada sabemos de ello, y la cuestión me parece que de ninguna manera se plantea a propósito de Ofelia. En este caso, el asunto es saber por qué Shakespeare aportó este personaje que parece representar una especie de punto extremo en una línea curva que va de sus primeras heroínas, muchachas-muchachos, hasta algo que más adelante recuperará esa fórmula pero transformada, bajo otra naturaleza.

Ofelia parece ser la cumbre de su creación del tipo de la mujer, en el punto exacto donde ella misma es un pimpollo a punto de abrirse y amenazado por el insecto roedor en el corazón del pimpollo, que ofrece

una imagen de vida dispuesta a eclosionar y de vida portadora de todas las vidas. Así es además como Hamlet la califica para rechazarla: serás "madre de pecadores", *a breeder of sinners*. Ofelia, para decirlo con claridad, nos presenta una imagen de la fecundidad vital que nos ilustra más que ninguna otra creación –creo– la ecuación que tomé en cuenta en mis cursos, la ecuación *girl = phallus*. Obviamente, esto es algo que aquí podemos reconocer con mucha facilidad.

No tomaré en cuenta cosas que a decir verdad me parecen tan sólo un curioso hallazgo. Tuve la curiosidad de ver de dónde venía el nombre Ofelia, y hallé referencias en un artículo de Boisacq, el *Dictionnaire étymologique* del griego. Sin duda Shakespeare no disponía de los diccionarios que utilizamos, pero resulta que en los autores de su época hallamos, al lado de ignorancias suntuosas, cosas tan estupendas, tan penetrantes y que se tocan con las construcciones de la crítica más moderna, que bien puedo en este caso hacerles notar lo siguiente, que está en las notas que olvidé traer.

En Homero, si mal no recuerdo, está *ophéllo*, en el sentido de *hacer crecer, hinchar*. El término es empleado para la muda, la fermentación vital, casi en el sentido de *dejar que algo cambie* o *se engrose*. Lo más divertido –no es posible dejar de tomarlo en cuenta– es que en el mismo artículo Boisacq, que es un autor que tamiza muy severamente el ordenamiento de sus cadenas significantes, cree necesario hacer expresa referencia a la forma verbal *ophallós*.

La confusión entre *Ofelia* y *phallós* no necesita de Boisacq para presentársenos. Se nos presenta en la estructura. No es cuestión entonces de introducir ahora por qué Ofelia puede ser el falo: dado que ella es verdaderamente el falo, según decimos, conviene examinar cómo Shakespeare le hace cumplir esa función.

Ahora bien, lo importante aquí es que Shakespeare lleva a un plano nuevo lo que se le ofrece en Belleforest. En la leyenda, tal como éste la relata, la cortesana es el cebo destinado a arrancarle a Hamlet su secreto, en el sentido de los oscuros designios que acariciaría y que habría que hacerle confesar en beneficio de quienes lo rodean y que no saben muy bien de qué es capaz. Pues bien, Shakespeare transpone esto al nivel superior en que tiene lugar la verdadera cuestión: Ofelia también está allí para indagar un secreto, pero –les mostraré esto la próxima vez– se trata del secreto del deseo.

Las relaciones de Hamlet con Ofelia son escandidas en el curso de la pieza por una serie de tiempos en los cuales nos detendremos, ya que

lo que allí se articula nos permite captar de un modo particularmente vivo las relaciones del sujeto –en la medida en que habla, es decir, en la medida en que está sometido a la cita de su destino– con el objeto. Pero este término debe tomar otro sentido, el sentido que tiene en el análisis y por medio del análisis. No por nada el término *objeto* se tornó tan prevalente y luego mucho más insistente y presente de lo que nunca lo fue en Freud, a punto tal que algunos han llegado a hablar de un giro que le ha hecho cambiar de sentido, en la medida en que la libido, definida como buscadora de placer, se ha vuelto buscadora de objeto.

El análisis, les dije, se ha metido en una falsa vía, por cuanto articula y define ese objeto de un modo que yerra su objetivo, que no sostiene lo que en verdad está en juego dentro de la relación con el objeto como tal, tal como ella se inscribe en la fórmula ($\$\Diamond a$). En ésta, el sujeto castrado, $, es sometido a algo que la próxima vez les enseñaré a descifrar bajo el nombre que le doy, *fading* del sujeto, que se opone a la noción de *splitting* del objeto.

¿Cuál es el objeto del deseo? Cierto día, que según creo no era otro que el de la segunda sesión de este año, les di una cita cuya autora alguien habrá luego identificado, supongo. Decía que si supiésemos qué es lo que el avaro lamenta en la pérdida de su cofrecillo, aprenderíamos mucho sobre el deseo humano. Quien lo decía era Simone Weil.

Esto es lo que intentaremos atrapar siguiendo ese hilo que corre a lo largo de la tragedia entre Ofelia y Hamlet.

8 DE ABRIL DE 1959

XVII

EL OBJETO OFELIA

Las paradojas del fantasma
Cuando el acento del fantasma está sobre el objeto (a)
...y cuando está sobre el sujeto tachado
Hamlet siempre a la hora de los otros
Patología de la vacilación fantasmática

Les había anunciado, a modo de carnada, que hoy hablaría de esa carnada que es Ofelia, pero cumpliré efectivamente mi palabra, ya que ese objeto, ese tema, ese personaje, llega ahora como el elemento siguiente en lo que, desde hace ya cuatro de nuestros encuentros, constituye nuestro propósito, que es mostrar en *Hamlet* la tragedia del deseo.

Si esta obra puede ser calificada así, lo es en la medida en que el deseo como tal –el deseo humano, el deseo con el cual tenemos que vérnoslas en el análisis, aquel que estamos en posición favorable para modificar según el modo de nuestra mira para con él, pero que a veces confundimos con otros términos–, ese deseo no se concibe ni se sitúa más que en relación con esas coordenadas fijas de la subjetividad cuya función Freud ha demostrado.

Esas coordenadas fijan al sujeto y al significante a cierta distancia uno del otro. Colocan al sujeto en cierta dependencia respecto del significante. Esto quiere decir, por ejemplo, que no podemos dar cuenta de la experiencia analítica si partimos de la idea de que el significante sería un puro y simple reflejo, o producto, o incluso instrumento, de lo que en este caso denominan las relaciones interhumanas. El significante es, por el contrario, uno de los componentes iniciales de una topología sin la cual vemos reducirse, aplastarse, el conjunto de los fenómenos ana-

líticos, lo cual nos impide a nosotros, los analistas, dar cuenta de lo que cabe denominar los presupuestos de nuestra experiencia.

En este camino tomé a *Hamlet* como un ejemplo porque nos revela un sentido dramático muy vivo de las coordenadas de esa topología. A ello atribuimos el excepcional poder cautivante de esta tragedia. También es lo que nos hace decir que, si tiene ese papel prevalente entre las preferencias del público crítico, se debe a que por algún sesgo el poeta introdujo en ella apreciaciones de su propia experiencia. Todo lo indica, de hecho, en esa suerte de giro que *Hamlet* representa en la obra shakesperiana. También puede decirse que su experiencia como poeta, en el sentido técnico del término, poco a poco le mostró sus vías.

Es por cierto muy esencial captar el alcance, en su creación, de ciertos rodeos que creemos poder interpretar en función de las coordenadas articuladas en nuestro grama. Así, una peripecia se pesca en *Hamlet* de un modo que difiere de las anteriores piezas de Shakespeare o incluso de los relatos de Saxo Grammaticus y de Belleforest, como piezas de las cuales tenemos apreciaciones fragmentarias. En ese rodeo se trata del personaje de Ofelia, que está presente en la historia desde el comienzo.

Ofelia, les dije, es la trampa.

Desde el origen de la leyenda de Hamlet, la Ofelia de Saxo Grammaticus es la trampa en la que Hamlet no cae, primero porque lo han advertido, luego porque la carnada misma –o sea, ese personaje– no se presta a ello, enamorada como está desde hace mucho tiempo –nos dice el texto de Belleforest– del príncipe Hamlet.

Shakespeare convirtió a Ofelia en algo muy distinto. Tal vez no haya hecho más que profundizar el papel que la intriga, en la leyenda, otorga a Ofelia, destinada como está a capturar, a seducir, a sorprender, el secreto de Hamlet. No obstante, en el drama de Hamlet que Shakespeare nos legó, ella se convierte en uno de los elementos más íntimos del Hamlet que ha perdido el camino, la vía de su deseo.

Ofelia es un elemento de articulación esencial en el recorrido que hace ir a Hamlet hacia lo que la vez pasada denominé la hora de su cita mortal, su cita con el acto que de alguna manera él consuma a pesar suyo.

Con aún más precisión vamos a ver hasta qué punto Hamlet es la imagen de ese nivel del sujeto en el cual su destino se articula en términos de significantes puros –cabe decir–, siendo el sujeto, en cierto sentido, sólo el reverso de un mensaje que ni siquiera es el suyo.

1

El primer paso que hemos dado en esa vía ha sido entonces articular en qué medida la pieza es el drama del deseo en su relación con el deseo del Otro.

Les mostré hasta qué punto esta pieza está dominada por ese Otro cuyo deseo está aquí y que es, de la manera menos ambigua, la madre, es decir, el sujeto primordial de la demanda. Ese sujeto, les mostré, es el verdadero sujeto omnipotente acerca del cual siempre hablamos en el análisis. La dimensión de la omnipotencia, llamada omnipotencia del pensamiento, no es algo que la mujer lleve consigo; se trata de la omnipotencia del sujeto como sujeto de la primera demanda, a la cual, les dije durante nuestros primeros pasos, debe siempre referirse la omnipotencia.

Al príncipe Hamlet, es decir, al sujeto principal de la pieza, lo que hay en el nivel del deseo del Otro se le presenta en grado sumo como tragedia, como el drama de una subjetividad, la de Hamlet, subjetividad que siempre está allí y –puede decirse– de manera más eminente que en cualquier otro drama. Ese drama se presenta de una manera siempre doble, siendo sus elementos a la vez inter- e intrasubjetivos.

Entonces, desde la perspectiva del sujeto –el príncipe Hamlet–, el deseo del Otro, el deseo de la madre, se presenta en lo esencial como un deseo que no elige entre el objeto eminente, idealizado, exaltado, que es el padre de Hamlet, y ese objeto desdeñado, despreciable, que es Claudio, el hermano criminal y adúltero. Si la madre no elige, se debe a algo que en ella es del orden de una voracidad instintiva. Digamos que el sacrosanto objeto genital de nuestra reciente terminología se presenta en ella como algo que no es otra cosa que el objeto de un goce que en verdad es satisfacción directa de una necesidad.

Esa dimensión es esencial y constituye uno de los polos entre los cuales vacila la conminación de Hamlet a su madre. Les mostré esto en la escena donde, confrontado con ella, Hamlet le lanza un llamado a la abstinencia –por lo demás, en los términos más crudos y más crueles– en el momento de comunicarle el mensaje esencial que el fantasma, su padre, le encargó transmitir. De repente, ese llamado fracasa y se invierte: Hamlet reenvía a la madre al lecho de Claudio, a las caricias del hombre, que no dejarán de hacerla ceder una vez más.

En esa suerte de caída, de dimisión, que se manifiesta al final de la conminación de Hamlet, hallamos el modelo mismo que nos permite

concebir por qué hay caída de su propio deseo, de su impulso hacia la acción que él ansía consumar, aunque el mundo entero se le torne reproche viviente porque él no está jamás a la altura de su propia voluntad. Si esa acción decae de la misma manera que la conminación que él dirige a su madre, se debe en lo esencial a la dependencia del deseo del sujeto con respecto al sujeto Otro. Éste es aquí el acento mayor, el acento mismo del drama de Hamlet, lo que cabe denominar su dimensión permanente.

Ahora es cuestión de ver de manera más articulada, entrando en un detalle psicológico que seguiría siendo –debo decirlo– radicalmente enigmático si no estuviera sometido al plan de conjunto que constituye el sentido de la tragedia de Hamlet, cómo repercute esto en el nervio mismo del querer de Hamlet, que en mi grafo es el garfio, el signo de interrogación del *Che vuoi?*, de la subjetividad constituida en el Otro y que se articula en el Otro.

Ése es el sentido de lo que he de decir hoy. Se trata de lo que podemos denominar el ajuste imaginario de lo que constituye el soporte del deseo.

Aquí, en el origen de la curva que representa la asunción, por parte del sujeto, de su querer esencial, tienen un punto indeterminado, un punto variable. Viene a ajustarse a algo que está en algún lugar enfrente, y –podemos decirlo de inmediato– en el nivel del sujeto inconsciente. El punto de llegada, el tope, el término, de lo que constituye la pregunta del sujeto, es lo que simbolizamos mediante S tachada en presencia de *a* minúscula, ($\$\lozenge a$), y que denominamos *fantasma*. En la economía psíquica, representa algo que ustedes conocen y que es ambiguo en la medida en que, cuando lo abordamos bajo cierto aspecto, es, de hecho, en lo consciente, un término último, el término de toda pasión humana en la medida en que ésta está marcada por algunos de esos rasgos que denominamos rasgos de perversión.

El misterio del fantasma, dado que de algún modo es el último término de un deseo, se debe a que siempre se presenta bajo una forma más o menos paradójica. Eso es lo que motivó el antiguo rechazo a su dimensión como algo que es del orden de lo absurdo. El paso esencial de interpretarlo recién fue dado en la época moderna, y por parte del psicoanálisis. En efecto, no pudo ser concebido sino hasta que se lo ordenó de acuerdo con una economía inconsciente que lo subtiende como perverso. Si bien se presenta como el tope del deseo, como su último término, como su enigma, no puede comprendérselo más que en

función de un circuito inconsciente que se articula a través de una cadena significante profundamente diferente de la que el sujeto comanda, $s(A) \rightarrow A$, y que en primer lugar se encuentra en el nivel de la demanda.

En la cadena inferior, el fantasma interviene y también no interviene. Normalmente, algo del fantasma no llega por la vía ($\$\lozenge a$)$\rightarrow s(A)$, no pasa. Pero si pasa, nos encontramos en una situación atípica. Normalmente, el fantasma permanece inconsciente, está separado, no llega al mensaje, al significado del Otro, que es el módulo, la suma, de todas las significaciones adquiridas por el sujeto en el intercambio interhumano y en el discurso completo. No obstante, en ciertas fases que se inscriben más o menos en el orden de lo patológico, franquea ese paso.

Más adelante daremos su nombre a esos momentos de franqueamiento, de comunicación, que sólo pueden hacerse en un único sentido, como el esquema les indica. Si señalo esa articulación esencial, se debe a que en definitiva estamos aquí para avanzar en el manejo de ese aparato que denominamos grama, pero por ahora tan sólo veremos cómo funciona en la tragedia shakesperiana lo que denominé *el momento de enloquecimiento del deseo de Hamlet*, en la medida en que conviene referirlo a ese ajuste imaginario.

En estas coordenadas, Ofelia se sitúa en el nivel de la letra *a*. Esta letra está inscripta en nuestra simbolización de un fantasma, siendo el fantasma el soporte, el sustrato imaginario del deseo, en la medida en que éste se distingue de la demanda y también de la necesidad. Esa *a* corresponde a aquello hacia lo cual se dirige toda la articulación moderna del análisis cuando busca articular el objeto y la relación de objeto.

En esa búsqueda hay algo justo. Tal como la noción común de relación de objeto lo articula, sin duda el objeto tiene un papel decisivo, estructura fundamentalmente el modo de aprehensión del mundo por parte del sujeto. Sólo que en la mayoría de los tratados actuales que dan a esa relación de objeto un lugar más o menos grande –trátese de un volumen publicado cerca de nosotros, al cual ya hice alusión como el ejemplo más caricaturesco, o también de otros más elaborados, como el de Federn o el de tal o cual otro–, las explicaciones que en general ustedes encuentran llevan la marca de un error y de una confusión que se debe a la teorización del objeto en calidad de objeto llamado pregenital. Además, el objeto genital está en particular situado en el interior de las diversas formas del objeto pregenital: objeto oral, objeto anal, etcétera.

Esa confusión se les materializa con precisión en este esquema. Consiste en tomar la dialéctica del objeto por la dialéctica de la deman-

da. Tal confusión es explicable porque en los dos casos el sujeto, en su relación con el significante, se encuentra en la misma posición: en ambos el sujeto está en posición de eclipse.

Vean estos dos puntos de nuestro grama. Aquí, el código en el nivel del inconsciente, ($◊D), es decir, la serie de relaciones que el sujeto tiene con cierto aparato de la demanda. Allí, la relación imaginaria ($◊*a*) que lo constituye de manera privilegiada en cierta posición, también definida por su relación con el significante, frente a un objeto *a*. En ambos puntos, el sujeto está en posición de eclipse.

La vez pasada comencé a articular esa posición bajo el término *fading*. Elegí ese término por toda clase de razones filológicas y también porque se ha vuelto muy familiar a propósito de la utilización de nuestros aparatos de comunicación. El *fading* es exactamente lo que se produce en un aparato de comunicación, de reproducción de la voz, cuando la voz desaparece, desfallece, se desvanece, para reaparecer gracias a alguna variación en el soporte, en la transmisión. Por supuesto, llegaremos a dar sus coordenadas reales a lo que aquí no es más que una metáfora.

La confusión puede producirse, entonces, en la medida en que el sujeto está en un mismo momento de oscilación, que es el que caracteriza al *fading* frente a la demanda y frente al objeto.

De hecho, lo que se denomina relación de objeto siempre es relación del sujeto, no con objetos, como dicen, sino con significantes de la demanda y en el momento privilegiado del llamado *fading* del sujeto. En la medida en que la demanda permanece fija, los modos del aparato significante que corresponden a los diferentes tipos –oral, anal y otros– de la demanda pueden articularse de una manera que presenta, por cierto, una suerte de correspondencia clínica respecto de la relación con el objeto.

El objeto, en efecto, en calidad de objeto del deseo, tiene otro sentido. Toda clase de cosas hacen que sea necesario no desconocerlo, por más que demos, como se lo hace, todo su valor primitivo determinante a los significantes de la demanda –en la medida en que son significantes orales, anales, etcétera– para ponerlos en correspondencia con todas las subdivisiones, con todas las diferentes orientaciones o polarizaciones que puede tomar el objeto como tal con respecto al sujeto. Esa correlación del objeto con el sujeto en cuanto que marcado por la tachadura es justamente –subrayémoslo– lo que desconoce la teoría de la relación de objeto tal como por ahora está articulada.

Aun si consideramos al sujeto en los estadios más primitivos del periodo oral, tal como lo ha articulado, por ejemplo, de una manera incomparablemente ajustada, incomparablemente rigurosa, exacta, una Melanie Klein, nos hallamos en presencia de ciertas paradojas –obsérvenlas en el texto mismo de esa autora– que no logran inscribirse en la pura y simple articulación que puede hacerse del sujeto como algo situado cara a cara con el objeto correspondiente a una necesidad, el seno en este caso, aunque sólo sea porque el sujeto tiene que vérselas en especial con el pezón.

La paradoja aparece porque, desde el origen, otro significante enigmático se presenta en el horizonte de esa relación. Este dato es puesto perfectamente en evidencia por Melanie Klein. Ella no tiene más que un mérito en esta ocasión, el de no vacilar en ir al grano, o sea, admitir lo que encuentra en la experiencia clínica. Por carecer de una teorización adecuada, sin duda se contenta con explicaciones muy pobres, pero con seguridad atestigua que el falo ya está allí como tal y, en sentido estricto, como destructor con respecto al sujeto. De entrada hace de él ese objeto primordial que es a la vez el mejor y el peor, y en torno al cual girarán todos los avatares del periodo paranoide y también del periodo depresivo.

Por supuesto, no hago aquí más que indicar, que recordar. En efecto, si la S tachada nos interesa hoy, se debe a que está relacionada, no con la demanda, sino con ese elemento que este año intentaremos definir con mayor precisión y que es representado por la *a* minúscula.

El objeto esencial en torno al cual gira la dialéctica del deseo es *a*. El sujeto allí se pone a prueba frente a un elemento que es alteridad en el nivel imaginario, tal como ya lo hemos articulado y definido muchas veces. Es imagen y es *pathos*.

Ese otro, que es el objeto del deseo, cumple una función que define al deseo en esa doble coordenada que no apunta en lo más mínimo al objeto de una satisfacción de necesidad, sino a un objeto ya relativizado, es decir, relacionado con el sujeto, y en especial con el sujeto que está presente en el fantasma. Ésta es una evidencia fenomenológica que retomaré más adelante.

El sujeto está presente en el fantasma, y el objeto –que es objeto del deseo sólo por ser término del fantasma– toma el lugar, diré, de aquello de lo cual el sujeto está simbólicamente privado. Esto puede parecer un poco abstracto a quienes no han hecho con nosotros todo el camino anterior. Para ellos, digamos que, en la articulación del fantasma, el

objeto toma el lugar de aquello de lo cual el sujeto está privado, o sea, el falo. Eso es lo que da al objeto la función que tiene en el fantasma y lo que permite al deseo, con el fantasma como soporte, constituirse. Es difícil –pienso– extremar más lo que quiero decirles acerca del deseo y de su relación con el fantasma.

El objeto del fantasma es esa alteridad –imagen y *pathos*– por donde un otro toma el lugar de aquello de lo cual el sujeto está privado simbólicamente. Esta fórmula nos indica la dirección que permite concebir por qué ese objeto imaginario está en posición de condensar sobre sí lo que podemos llamar las virtudes o la dimensión del ser, hasta convertirse en ese verdadero señuelo del ser que es el objeto del deseo humano. Ante eso se detiene Simone Weil cuanto señala la más densa, la más opaca relación del hombre con el objeto de su deseo que pueda presentársenos, a saber, la relación del avaro con su cofrecillo. Allí culmina de la manera más evidente el carácter de fetiche propio del objeto como tal del deseo humano. Ésa es también una de las facetas de todos sus objetos.

Es bastante cómico ver que un tipo, como me ha ocurrido hace poco tiempo, venga a explicarnos la relación que la teoría de la significación tiene con el marxismo diciendo que no podría encararse la teoría de la significación sin hacerla partir de las relaciones interhumanas. Eso tenía gran alcance, ya que al cabo de tres minutos aprendíamos que el significante era el instrumento gracias al cual el hombre transmitía a su semejante sus pensamientos privados. Esto nos fue dicho textualmente por boca de alguien que se apoyaba en la autoridad de Marx. Al no vincular las cosas con la relación interhumana como su fundamento, corríamos –según parece– el peligro de fetichizar lo que está en juego en el dominio del lenguaje.

Sin duda, acepto que en efecto debamos encontrarnos con algo que se parezca mucho al fetiche, pero me pregunto justamente si lo que se denomina fetiche no es una de las dimensiones mismas del mundo humano, y en especial aquella que habría que explicar. Si ponemos la relación interhumana en la raíz de todo, sólo desembocamos en remitir el hecho de la fetichización de los objetos humanos a no sé qué malentendido interhumano que entonces supone, a su vez, una remisión a significaciones. De igual modo, los pensamientos privados que estaban en juego –en una concepción genética, pienso– no pueden más que hacerles gracia, ya que si ya están allí, ¿para qué ir a buscar más lejos?

En síntesis, es bastante sorprendente que una tesis que considera esencialmente primitiva, no la praxis humana, sino una subjetividad

humana sea sostenida en una doctrina que se califica de marxista. Por el contrario, me parece que basta con abrir el primer tomo de *El capital* para percatarse de que el primer paso del análisis hecho por Marx del carácter fetiche de la mercancía consiste ni más ni menos que en abordar el problema en el nivel propio del significante como tal, por más que el término no se mencione allí. Las relaciones de valor se dan de entrada como relaciones significantes, y toda la subjetividad –la de la fetichización, llegado el caso– viene a inscribirse en el interior de esa dialéctica significante. No cabe la más mínima duda.

Esto no es más que un mero paréntesis, reflejo –que vierto en sus orejas– de mis indagaciones ocasionales y del fastidio que siento por haber perdido mi tiempo.

2

Intentemos ahora servirnos de esa relación, $ en presencia de la *a* minúscula, que es para nosotros el soporte fantasmático del deseo. Debemos articularlo con precisión. La *a*, ese otro imaginario, ¿qué significa?

Significa que algo más amplio que una persona puede incluirse allí: toda una cadena, todo un guión. No necesito volver ahora a lo que puse de relieve el año pasado en el análisis de *El balcón*, de Jean Genet. Para dar su sentido a lo que quiero decir en este caso, me basta con remitir a lo que podemos denominar el burdel difuso, en la medida en que se convierte en la causa de lo que entre nosotros se llama el sacrosanto genital.

¿Qué es lo importante en ese elemento estructural del fantasma imaginario que se sitúa en el nivel de *a*?

En primer lugar, su carácter opaco, el que lo especifica bajo sus más acentuadas formas como el polo del deseo perverso; en otros términos, digamos que lo convierte en el elemento estructural de las perversiones. La perversión se caracteriza por el hecho de que todo el acento del fantasma recae del lado del correlato estrictamente imaginario –es decir, el otro, *a* minúscula, o el paréntesis ($a + b + c + \ldots$) donde los objetos más elaborados pueden verse unidos y combinados según la ventura, las secuelas, los residuos, en que llegó a cristalizarse la función de un fantasma dentro de un deseo perverso.

No obstante, lo esencial es el elemento de fenomenología al que recién aludía. Por extraño, raro, que pueda ser en su aspecto el fantasma del deseo perverso, el deseo siempre está implicado en él de alguna manera –implicado en una relación que siempre está ligada a lo patético, al dolor de existir como tal, de existir puramente, o de existir como término sexual. Si el fantasma sádico subsiste, es obvio que lo hace en la medida en que quien sufre la injuria en ese fantasma interesa al sujeto, por cuanto él mismo puede ofrecerse a esa injuria. Que se haya podido pensar siquiera por un solo instante en eludir esta dimensión remitiendo la tendencia sádica a una pura y simple agresión primitiva no puede menos que sorprendernos.

Me extiendo demasiado. Lo hago apenas para acentuar bien la dirección en que ahora debemos articular la verdadera oposición entre perversión y neurosis. La perversión es exactamente del mismo nivel, lo verán, que la neurosis; es algo articulado, por supuesto, interpretable, analizable. En la perversión, no obstante, algo de la relación esencial del sujeto con su ser se encuentra fijado en los elementos imaginarios, como siempre se lo ha dicho, bajo una forma esencialmente localizada, mientras que la neurosis se distingue en que el acento recae sobre el otro término del fantasma, es decir, el sujeto tachado.

Les dije que ese fantasma como tal se sitúa en el extremo de la interrogación subjetiva, en su punta, en su nivel de tope o de reflejo –en la medida en que, más allá de la demanda, el sujeto intenta reponerse en la dimensión del discurso del Otro donde ha de recuperar lo que se perdió debido a su entrada en ese discurso. Les dije que en última instancia no se trata del nivel de la verdad, sino de la hora de la verdad.

Esto es lo que nos permite designar lo que con más profundidad distingue al fantasma de la neurosis respecto del de la perversión. Al fantasma de la perversión se puede recurrir, está en el espacio, suspende no sé qué relación esencial con el tiempo; no es atemporal en sentido estricto, sino que está fuera del tiempo. En cambio, de la relación del sujeto con el tiempo en la neurosis se habla demasiado poco, pese a que es la base misma de las relaciones del sujeto con su objeto en el nivel del fantasma.

En la neurosis, el objeto se carga de esa significación que hay que buscar en lo que denomino la hora de la verdad. En ella, el objeto siempre está antes o después. La histeria se caracteriza por la función de un deseo en calidad de insatisfecho, la obsesión se caracteriza por la función de un deseo imposible, pero más allá de estos dos términos hay

un fenómeno que tiene una relación doble e inversa en uno y otro caso. Ese fenómeno aflora, despunta, se manifiesta, de manera permanente, en la procrastinación del obsesivo, que por otro lado está fundada en el hecho de que él siempre anticipa demasiado tarde. De igual modo, la histérica repite siempre lo que su trauma tiene de inicial, a saber, cierto *demasiado pronto*, una falta de maduración fundamental.

En su objeto, el sujeto siempre busca leer su hora. Cabe incluso decir que en él aprende a leer su hora. He aquí el fundamento de un comportamiento neurótico en su forma más general. En este punto nos reencontramos con nuestro Hamlet.

Que, según el gusto de cada uno, Hamlet se vea dotado de todas las formas del comportamiento neurótico –hasta donde quieran llevarlo, incluso hasta la neurosis de carácter– tiene una razón legítima que se extiende a través de toda la intriga y que constituye en verdad uno de los factores comunes de la estructura de Hamlet. El primer factor era su dependencia respecto del deseo del Otro, del deseo de la madre. He aquí el segundo carácter común, que les ruego reconocer cuando lean o relean la pieza: Hamlet siempre está pendiente de la hora del otro, y ello hasta el final.

¿Se acuerdan de uno de los primeros giros en que los detuve al comenzar a descifrar el texto de *Hamlet*, aquel que se sitúa después de la *play scene*, la escena de los actores? El rey se turbó con motivo de lo que se producía en el escenario, dejó notoriamente al descubierto su propio crimen ante la vista de todos, mostró que no podía soportar ese espectáculo. Hamlet triunfa, exulta, escarnece a aquel que así quedó al descubierto. Después se dirige a la cita, ya fijada antes de la *play scene*, con su madre, a quien todo el mundo presionaba para que apurara el encuentro. Allí se desarrollará la gran escena sobre la cual tantas veces puse el acento.

Entonces, de camino a su cita, hete aquí que se topa con el rey que está rezando. Quebrantado hasta los tuétanos por la escena que acaba de mostrarle el rostro mismo de su acción, su trama, Claudio reza. Hamlet está frente al rey, de quien todo parece indicar que no sólo está poco dispuesto a defenderse, sino que incluso no ve la amenaza que pende sobre su cabeza. Y allí Hamlet se detiene, porque no es la hora.

No es la hora del otro. No es la hora en que el otro debe tener que saldar sus cuentas ante el Eterno. Estaría muy bien por un lado y muy mal por el otro. No vengaría lo suficiente a su padre, ya que tal vez, por medio de ese gesto de arrepentimiento que es la plegaria, se abriría para

él la vía de la salvación. Sea como fuere, una cosa es segura: que Hamlet, quien acaba de realizar la captura que él se proponía de la conciencia del rey *–The play's the thing*, dijo, *Wherein I'll catch the conscience of the king–*, Hamlet se detiene. Ni por un instante piensa que ahora sea su hora. Advenga lo que a continuación pueda advenir, ésa no es la hora del otro, y él suspende su gesto. De igual modo, todo lo que Hamlet hace lo hará, por siempre jamás, a la hora del otro. Él acepta todo.

No olvidemos de todos modos que al comienzo de la pieza, e indignado como estaba ya, aun antes del encuentro con el *ghost* y del develamiento de la esencia del crimen, por las segundas nupcias de su madre, él sólo pensaba en una cosa: partir para Wittenberg. Es lo que hace poco tiempo alguien ilustraba al comentar cierto estilo práctico que tiende a establecerse en las costumbres contemporáneas: hacía notar que Hamlet era el más bello ejemplo de que se evitan muchos dramas otorgando pasaportes a tiempo. Si le hubiesen dado sus pasaportes para Wittenberg, no habría habido ningún drama.

Él se queda a la hora de sus padres. Subordina su crimen a la hora de los otros. A la hora de su padrastro se embarca rumbo a Inglaterra. A la hora de Rosencrantz y de Guildenstern se ve llevado a enviarlos al encuentro de la muerte gracias a una jugarreta estupendamente consumada, cuya desenvoltura maravillaba a Freud. Y a la hora de Ofelia, a la hora de su suicidio, por cierto, esta tragedia encontrará su terminación en un momento en que Hamlet –que al parecer acaba de darse cuenta de que no es tan difícil matar a alguien, *el tiempo de decir* one– no tendrá tiempo de decir ni mu.

Vienen a proponerle algo que en nada se parece a una ocasión para matar a Claudio, a saber, un torneo muy bonito. Todos sus detalles han sido minuciosamente minutados, preparados. La recompensa está formada por lo que denominaremos una serie de objetos, en el sentido *coleccionista* del término, pues todos tienen el carácter de objetos preciosos, de objetos de colección. Habría que retomar el texto, ya que incluso hay allí refinamientos; entramos en el dominio de la colección: se trata de espadas, de tahalíes, de cosas que sólo tienen valor como objetos de lujo. En esa suerte de justa, Hamlet es de hecho provocado a entrar debido a que se menciona cierta inferioridad de su parte, por lo cual le acuerdan la ventaja en el reto. En resumen, es una ceremonia complicada.

Por supuesto, nosotros sabemos que es la trampa fomentada por su padrastro y por su amigo Laertes. Pero para él, no lo olvidemos, no es otra cosa que volver a aceptar hacerse la rabona. Van a divertirse mucho.

De todos modos, él siente en el corazón una pequeña advertencia, hay en ello algo que lo conmueve. La dialéctica del presentimiento en el héroe viene aquí a dar su acento al drama por un instante. Pero en lo esencial es otra vez a la hora del otro y –más increíble aún– para defender la apuesta del otro –pues los bienes comprometidos no son los suyos–, es en beneficio de su padrastro, y como campeón suyo, que él se verá llevado a entrar en esa lucha, cortés en principio, contra quien, según se presume, es mejor que él en esgrima, y que, por lo tanto, suscitará en él sentimientos de rivalidad y de honor en cuya trampa han calculado atraparlo con seguridad.

Él se arroja entonces a la trampa. Diré que lo único nuevo que hay en ese momento es la energía, el coraje con que se arroja a ella. Hasta el último término, hasta la hora última, hasta la hora que es tan determinante que será su propia hora, ya que será herido de muerte antes de poder alcanzar a su enemigo, la tragedia sin cesar prosigue su cadena, y se consuma, a la hora del otro. Éste es un marco esencial para concebir lo que está en juego.

El personaje y el drama de *Hamlet* entran en resonancia metafísica con la cuestión del héroe moderno, en la medida en que, de hecho, algo ha cambiado para el héroe en su relación con su destino. Les dije que lo que distingue a Hamlet respecto de Edipo es que Hamlet sabe. Llegados a este punto central, henos aquí en condiciones de explicar lo que habíamos designado como rasgos de superficie. Por ejemplo, la locura de Hamlet.

En la tragedia antigua hay héroes que están locos, pero, que yo sepa, no los hay –en la tragedia, digo, no hablo de los textos legendarios– que se hagan los locos como tales. En la locura de Hamlet, ¿acaso todo se reduce a hacerse el loco? Ahora vamos a plantearnos la pregunta.

¿Por qué se hace el loco? Sin duda porque sabe que es el más débil. Por superficial que sea este rasgo, lo señalo, no porque éste avance más en nuestra dirección. Sin embargo, cuando reflexionamos bien al respecto, no resulta secundario si queremos comprender lo que Shakespeare pretendió con *Hamlet*. Hacerse el loco es en efecto el rasgo esencial de la leyenda original, de lo que hay en Saxo Grammaticus y en Belleforest.

Shakespeare eligió el tema de un héroe que está obligado a hacerse el loco para proseguir los derroteros que lo conducen al término de su gesta. Esta dimensión es estrictamente moderna. El que sabe está,

como tal, en una posición tan peligrosa, está tan destinado al fracaso y al sacrificio, que su derrotero debe ser, como en algún lugar dice Pascal, el de ser loco con los demás.

Hacerse el loco es una de las dimensiones de lo que podría denominar la política del héroe moderno. Merece no ser desatendida, ya que de ella se tomó Shakespeare cuando quiso hacer la tragedia *Hamlet*. Lo que los autores le ofrecen es esencialmente eso. Y no se trata más que de eso, de saber qué es lo que el loco esconde en la cabeza.

Que Shakespeare haya elegido su tema en el interior de esta problemática es algo totalmente esencial.

Henos aquí llegados ahora al punto en que Ofelia ha de hacer su parte.

3

Si en verdad la pieza tiene en su estructura todo lo que ya acabo de desplegarles, ¿qué viene a hacer, a fin de cuentas, el personaje de Ofelia?

Algunos me reprochan que no haya avanzado más que con cierta timidez. No creo haber dado pruebas de una timidez excepcional. No quisiera fomentarles esa suerte de ridiculeces que literalmente proliferan en los textos psicoanalíticos; simplemente me sorprendió que no se haya mencionado que Ofelia es *omphalós*, ya que con sólo abrir "An unfinished paper on Hamlet", que por desgracia Ella Sharpe dejó inacabado al morir y que tal vez fue un error publicar, encontramos cosas tan considerables, sorprendentes y robustas como ésa.

Es obvio que Ofelia es esencial. Ella está enlazada para siempre, por los siglos de los siglos, a la figura de Hamlet. Dado que es demasiado tarde como para que hoy pueda concluir con Ofelia, apenas quiero puntuarles lo que ocurre a lo largo de la pieza.

De entrada oímos hablar de Ofelia como la causa del lamentable estado de Hamlet. Tal es la sabiduría psicoanalítica de Polonio: *Hamlet está triste porque no es feliz, y si no es feliz, es a causa de mi hija. ¿Usted no la conoce? Es la flor selecta, y por supuesto que yo, el padre, no toleraré eso.*

La vemos aparecer a propósito de algo que ya hace de ella una persona muy notable, pues efectúa una observación clínica. En efecto, ella

es quien tuvo la suerte de ser la primera persona con que Hamlet se encontró después de su encuentro con el *ghost*. Apenas salido de ese encuentro que sin duda era algo muy perturbador, se encontró con Ofelia, y creo que vale la pena relatar el modo en que se comporta con ella.

My lord, as I was sewing in my closet,
{*Mi señor, mientras estaba cosiendo en mi cuarto*}
El príncipe Hamlet, con el jubón desceñido,
Sin sombrero, sin ligas, las medias sucias
Y caídas hasta los tobillos;
Pale as his shirt; his knees knocking each other
{*Pálido como su camisa, con las rodillas temblando*}
Y tan triste expresión en la mirada
Como si lo hubieran soltado del infierno
Para que describiera sus horrores, se apareció ante mí. [...]
He took me by the wrist and held me hard
{*Me tomó de la muñeca con mucha fuerza*}
Then goes he to the length of all his arm
{*Me apartó, hasta la distancia de su brazo extendido*}
And with his other hand thus o'er his brow
{*Y poniendo la otra mano sobre la frente*}
He falls to such perusal of my face
{*Me examinó de tal manera el rostro*}
Como si fuera a retratarlo. Así permaneció un largo rato;
Por fin, sacudiéndome suavemente el brazo
Y moviendo tres veces la cabeza de arriba abajo
{And thrice his head thus waving up and down}
Exhaló un suspiro tan hondo y doloroso
Que pareció estremecerle todo el cuerpo,
Como si hubiera llegado al fin de su existencia. Luego me soltó,
Y volviendo la cabeza por encima del hombro
He seem'd to find his way without his eyes
{*Pareció encontrar su camino sin mirar*}
Pues traspuso la puerta sin ayuda de sus ojos,
Fijando hasta último momento su luminosidad en mí.

De inmediato, Polonio exclama: *¡Es el amor!* De hecho, esta observación revela en Hamlet –creo– una interrogación acerca del objeto, una toma de distancia respecto del objeto como para proceder a no sé qué identificación difícil de ahí en más, una vacilación en presencia de lo que hasta entonces ha sido para él objeto de exaltación suprema. Esto

nos da el primer tiempo de la relación con el objeto, que es, si cabe decirlo, de *estrangement.*

No podemos decir más al respecto. Sin embargo, creo que designar como estrictamente patológico ese momento en que Hamlet da muestras de un gran desorden en su vestimenta no es, hasta cierto punto, ningún forzamiento. Podemos considerarlo emparentado con esos periodos en que irrumpe una desorganización subjetiva, cualquiera que sea. Un fenómeno semejante tiene lugar en la medida en que algo vacila en el fantasma y hace aparecer sus componentes, reunidos en lo que se denomina una experiencia de despersonalización. He aquí lo que se manifiesta en esos síntomas. Los límites imaginarios entre el sujeto y el objeto llegan a transformarse y pasan al orden de lo llamado fantástico, en el sentido estricto del término.

Eso es justo lo que ocurre cuando algo de la estructura imaginaria del fantasma, ($\$\lozenge a$), logra comunicar con lo que llega mucho más fácilmente al nivel del mensaje, $s(A)$, a saber, la imagen del otro, $i(a)$, dado que es mi propio yo que se sitúa por debajo del mensaje. Autores como Federn señalan con mucha sutileza las correlaciones necesarias entre el sentimiento del cuerpo propio y la extrañeza de lo que le ocurre al sujeto en cierta crisis, cierta ruptura, cierto detrimento del objeto en el nivel especificado como ($\$\lozenge a$).

Tal vez aquí forcé un poco las cosas con el objetivo de interesarlos, quiero decir, con el objetivo de mostrarles por qué este drama se relaciona con experiencias electivas de nuestra clínica. Sin duda las retomaremos, pero en todo caso díganse que sin referirse a ese esquema patológico es imposible situar bien lo que Freud fue el primero en promover al nivel analítico bajo el nombre de lo *Unheimliche.* El fenómeno no está enlazado, como algunos lo creyeron, a irrupciones del inconsciente, sino a esa suerte de desequilibrio que se produce en el fantasma cuando éste, franqueando los límites que de entrada le son asignados, se descompone y viene a unirse con la imagen del otro. De hecho, esto no es más que un detalle.

En el caso de Hamlet, parece ser que para él, luego de este episodio, Ofelia se disuelve en calidad de objeto de amor. *I did love you once*, dice Hamlet, "Una vez te amé". Este estilo de agresión cruel, de sarcasmos llevados muy lejos, no hace de las escenas con Ofelia las menos extrañas de toda la literatura clásica. Sin duda se han visto autores que tocan esa cuerda en piezas extremas, pero dar a una escena como la que tuvo lugar entre Hamlet y Ofelia un lugar en verdad central, colocarla en el centro de la pieza trágica, no es banal.

En esa actitud de Hamlet para con Ofelia hallamos huellas de ese desequilibrio de la relación fantasmática que recién indicaba: el fantasma bascula hacia el objeto, del lado perverso. Ése es uno de los rasgos de esa relación. Otro de esos rasgos es que el objeto en cuestión ya no es en absoluto tratado como lo era antes, como una mujer.

Ofelia se convierte para Hamlet en la portadora de niños y de todos los pecados. Es la destinada a engendrar a los pecadores y la destinada luego a tener que sucumbir bajo todas las calumnias. Se convierte en el puro y simple sostén de una vida que, en su esencia, es ahora condenada. En síntesis, lo que en ese momento se produce es la destrucción o la pérdida del objeto, que es reintegrado a su marco narcisista.

Para el sujeto, el objeto se presenta, si me permiten, por fuera. La fórmula que yo recién empleaba les indica a qué equivale ese objeto, qué lugar ocupa, y qué es lo que sólo puede darse al sujeto cuando éste, literalmente, se sacrifica, cuando él mismo deja de serlo, cuando lo rechaza con todo su ser. Ese objeto es, exacta y únicamente, el falo.

Sí, Ofelia en ese momento es el falo, el falo en calidad de símbolo significante de la vida, el falo que el sujeto exterioriza y rechaza como tal. Ése es el segundo tiempo de la relación con el objeto.

La hora algo avanzada me hace renunciar a darles todas las coordenadas. Las retomaré. Pero que se trata de esto, es decir, de una transformación de la fórmula ($\$\lozenge\varphi$) y bajo la forma del rechazo, está demostrado, toda vez que ustedes se percataron de ello, a través de algo completamente distinto de la etimología del nombre *Ofelia.*

En primer lugar, no se trata más que de eso, a saber, de la fecundidad. "La concepción es una bendición", dice Hamlet a Polonio, *pero ten cuidado con tu hija.* Todo el diálogo con Ofelia muestra bien que la mujer es aquí concebida como portadora de esa turgencia vital que hay que maldecir y aniquilar. Tal como el uso semántico lo muestra, en esa época *nunnery* puede también designar un prostíbulo.

Por otro lado, la relación entre el falo y el objeto se representa de igual modo en la actitud de Hamlet con Ofelia durante la *play scene.* Allí está delante de su madre, como él mismo lo subraya al decirle "Hay allí un imán más atractivo", y por eso va a colocar su cabeza entre las piernas de Ofelia, preguntándole en forma explícita: *Lady, shall I lie in your lap?* La correspondencia fálica del objeto del deseo está indicada con claridad en este nivel.

No me parece superfluo indicar además, dado que la iconografía lo ha tomado tan en cuenta, que, entre las flores con que Ofelia va a aho-

garse, se menciona expresamente que los *dead men's fingers* en cuestión son designados de un modo más grosero por la gente común. Esa planta es la *Orchis mascula*, que tiene cierta relación con la mandrágora y, por lo tanto, con el elemento fálico. Busqué esos *dead men's fingers* en el *New English Dictionary* pero me decepcionó mucho, pues aunque el nombre esté citado en referencia al término *finger*, no hay mención alguna de aquello a lo que Shakespeare alude por medio de esa denominación.

Al tercer tiempo de la relación con el objeto ya los conduje varias veces, y otra vez más los dejaré en torno a eso. Es el tiempo de la escena del cementerio. Aquí hay que poner de relieve el lazo entre lo que se presenta como una reintegración de *a* y la posibilidad, para Hamlet, de poner el punto final, es decir, de precipitarse por fin hacia su destino.

La escena del cementerio, que puede parecer perfectamente gratuita, es absolutamente capital. Está hecha por entero para que se produzca eso que Shakespeare no encontró en ningún lado, esa suerte de batalla furiosa en el fondo de una tumba. Ya insistí al respecto.

Aquí se representa una suerte de extremo de la función del objeto. Aquí el objeto sólo es reconquistado al precio del duelo y de la muerte. En torno a esto creo poder concluir la próxima vez.

15 DE ABRIL DE 1959

XVIII

DUELO Y DESEO

Procrastinación y precipitación
Una metáfora matemática del falo
Hamlet y su doble
Por qué y cómo Hamlet se hace el loco
De lo forcluido en lo real

Hamlet –lo hemos dicho– no puede soportar la cita. Para él, la cita siempre es demasiado pronto, y él la retarda.

Cierta literatura, que fui profundizando cada vez más en el curso de este estudio, querría desestimar ese elemento de procrastinación. Nosotros no podemos consentirlo de ninguna manera. La procrastinación sigue siendo para nosotros una de las dimensiones esenciales de la tragedia de Hamlet.

En cambio, cuando Hamlet actúa, siempre lo hace con precipitación. Actúa cuando de repente le parece que se presenta una ocasión, cuando no sé qué llamado del acontecimiento más allá de él mismo, de su resolución, de su decisión, parece presentarle no sé qué apertura ambigua que para nosotros, analistas, es lo que introdujo en la dimensión de la ejecución esa perspectiva que denominamos *fuga*.

Nada es más claro que ese momento en que él se arroja sobre lo que se mueve tras el tapiz y mata a Polonio. Hay otros momentos. Así, cuando por la noche se despierta en el barco durante la tempestad, fíjense en el modo casi misterioso en que va, casi diría que en estado segundo, a romper los sellos del mensaje cuyos portadores son Guildenstern y Rosencrantz. Fíjense también en el modo casi automático en que sustituye un mensaje por otro y rehace, gracias a su anillo, el sello real, antes de encontrar esa prodigiosa ocasión, el rapto por parte de los piratas,

que aprovecha para escabullirse de sus guardianes –ya que hay que llamar las cosas por su nombre. El acento nos es fácilmente reconocible, casi familiar, tanto en nuestra experiencia como también en nuestras concepciones. Pero más allá de esas características tan perceptibles está la referencia estructural que recorre toda la pieza y que la vez pasada subrayé: Hamlet siempre está a la hora del Otro.

Por supuesto, esto no es más que un espejismo. Según les expliqué –al darles, en el significante del Otro tachado, lo que denominé la respuesta última–, no hay Otro del Otro. En el significante no hay garantía alguna de la dimensión de verdad que el significante instaura. Para Hamlet no hay otra hora que la suya, y tampoco hay más que una única hora, que es la hora de su perdición. Toda la tragedia consiste en mostrarnos el derrotero implacable de Hamlet hacia esa hora.

No obstante, esa cita con la hora de su perdición no sólo atañe a la suerte común, significativa para todo destino humano. Si la fatalidad de Hamlet no tuviese un signo particular, no tendría para nosotros ese valor eminente. Lo que especifica su destino, lo que constituye su valor altamente problemático, ¿qué es entonces?

Hasta ahí hemos llegado, pues. Hasta ahí llegamos al final de nuestro discurso la vez pasada.

1

¿Qué le falta a Hamlet?

¿Hasta qué punto el propósito de la tragedia *Hamlet*, tal como Shakespeare la compuso para nosotros, nos permite una localización de esa falta que vaya más allá de las aproximaciones con que siempre nos contentamos? –aquellas que también constituyen la imprecisión, no sólo de nuestro lenguaje, sino de nuestra conducta, hasta de nuestras sugerencias, hay que decirlo, para con el paciente.

Comencemos de todos modos por la aproximación de lo que está en juego. En el lenguaje de todos los días, podríamos decir que lo que en Hamlet falta a cada instante es fijarse una meta, dar un objeto a su acción, con la cuota de arbitrariedad –lo que se denomina así– que ello siempre implica. Hamlet –lo hemos visto, incluso hemos comenzado a explorar por qué– es alguien que, como dicen las viejas, no sabe lo que quiere.

Esta primera dimensión es presentificada de algún modo en el discurso que Shakespeare le hace sostener en cierto giro que es muy significativo, que es su eclipse en su tragedia, es decir, el corto momento en que no está. Se trata del circuito marino que realiza, embarcándose para regresar demasiado rápido, apenas salido del puerto.

Siempre obediente, Hamlet parte entonces rumbo a Inglaterra según las órdenes del rey. En las fronteras de Dinamarca se cruza con las tropas de Fortinbras, que está en el segundo plano de la tragedia, evocado desde el comienzo, y que al final vendrá a hacer la limpieza en el escenario, a recoger los muertos, a reacomodar los destrozos. He aquí cómo nuestro Hamlet habla de ese Fortinbras. Le impacta ver esas tropas valerosas que van a conquistar algunas fanegas de Polonia en nombre de un pretexto guerrero más o menos fútil, y eso es para él ocasión de un examen de conciencia.

> ¡De qué modo todos los sucesos se vuelven en mi contra
> Y acicatean mi torpe venganza! ¿Qué es un hombre,
> Si el principal fin y empleo de su vida
> No es más que dormir y alimentarse? Una bestia, no más.
> Con seguridad quien nos creó con tanto discernimiento,
> Que abarca el antes y el después, no nos dio
> Esta capacidad y esta razón divina
> Para que se enmohezca por falta de uso.
>
> *{En inglés es:} Sure he that made us with such large discourse,*
> *Looking before and after, gave us not*
> *That capability and god-like reason*
> *To fust in us unus'd.*

La razón es el gran discurso, el discurso fundamental, lo que aquí denominaré el discurso concreto.

> Ahora bien {*dice Hamlet*}, si es
> Por un olvido digno de las bestias {bestial oblivion; *éste es uno de los vocablos clave de la dimensión de su ser en la tragedia*} o algún temeroso escrúpulo {craven scruple},
> O por pensar demasiado sobre aquel asunto,
> Pensamiento que, de cuatro partes tiene sólo una de sabiduría,
> Y tres de cobardía, no sé
> Por qué vivo sólo para decir "Esto hay que hacer" {"This thing's to do";

cuando más bien debo hacerlo y puedo; Sith I have cause and will and strength and means / To do't},
Puesto que tengo causa y voluntad y fuerza y medios
Para hacerlo. Me exhortan a ello ejemplos tan conspicuos como la tierra:
Como este ejército, tan numeroso y bien provisto,
Al mando de un delicado y tierno príncipe,
Cuyo espíritu, inspirado por una ambición divina
Se burla del riesgo imprevisible,
Exponiendo lo que es mortal y vulnerable
Al azar, la muerte y el peligro,
Aunque sólo fuera por una cáscara de huevo {Even for an egg-shell}.
Con razón ser grande
No es inflamarse sin causa justa
Sino justamente encontrar razón para la lucha por una bicoca
Cuando del honor se trata {Rightly to be great / Is not to stir without great argument, / But greatly to find quarrel in a straw / When honour's at the stake}.
¿Cuál es mi posición, entonces,
Cuando tengo un padre asesinado, una madre mancillada,
Provocaciones que me turban la razón y la sangre,
Y dejo dormir las cosas? Cuando, para propia vergüenza, veo
La muerte inminente de veinte mil hombres,
Quienes por una fantasía y treta de la fama
Van a la tumba como si fuera al lecho, pelean por un poco de tierra
Que no es bastante grande para la batalla
Ni tumba suficiente para recibir
Y ocultar los heridos {Which is not tomb enough and continent / To hide the slain?}.
¡Ay, que desde este momento mis pensamientos,
Para que algo valgan, sólo sean sangrientos! {O from this time forth, / My thoughts be bloody, or be nothing worth!}

Tal es la meditación de Hamlet sobre lo que denominaré el objeto de la acción humana. Ese objeto deja la puerta abierta a todas las particularizaciones en que de ordinario nos detenemos. Por ejemplo, llamaremos *don*, *oblatividad*, a derramar nuestra sangre por una noble causa, por el honor, siendo el honor también designado por el hecho de haber empeñado nuestra palabra.

Es cierto que en calidad de analistas no podemos dejar de encontrar estas determinaciones concretas ni evitar ser embargados por su peso, sea de carne o de compromiso. Sin embargo, cuando les escribo la fórmula ($\$\lozenge a$) no lo hago para intentar darles la forma común, el mínimo denominador común, de esas determinaciones. No es una articulación que pueda caracterizarse como un mero formalismo.

Esta fórmula se inscribe en efecto al término de la pregunta que el sujeto, en busca de su última palabra, plantea en el Otro y dirigiéndose al Otro: *¿Qué quieres? Che vuoi?* Pero el sujeto no tiene posibilidad alguna de encontrar la respuesta, nada hay allí que esté en efecto abierto a la investigación, excepto condiciones especiales que denominamos analíticas, es decir, excepto el auxilio que presta al sujeto la exploración de la cadena significante inconsciente descubierta por la experiencia freudiana. En el grafo, esa cadena es representada por el circuito superior.

Aquí tenemos que vérnoslas con ese cortocircuito imaginario –a medio camino entre el circuito superior y el circuito inferior– donde el deseo se relaciona y se concilia con lo que está enfrente, a saber, el fantasma. Lo que expreso en la fórmula que mencioné es la estructura general del fantasma. El sujeto designado por la S tachada es el sujeto afectado irreductiblemente por el significante, con todas las consecuencias que ello entraña; en particular, la de ponerlo en cierta relación específica con una coyuntura imaginaria en su esencia, *a*: no el objeto *del* deseo, sino el objeto *en* el deseo.

La función del objeto en el deseo: a esto debemos aproximarnos, y, dado que la tragedia *Hamlet* nos permite abordarla y articularla de una manera ejemplar, nos abocamos con este insistente interés a la estructura de esta obra.

Aproximémonos más. Como tal, ($\$\lozenge a$) significa lo siguiente: en la medida en que el sujeto está privado de algo de sí mismo que ha tomado el valor del significante mismo de su alienación –ese *algo* es el falo–, en la medida en que el sujeto está privado de algo que atañe a su vida misma por haber tomado el valor de lo que lo liga al significante, un objeto particular deviene objeto de deseo.

Ser objeto de deseo es esencialmente diferente de ser el objeto de cualquier necesidad. La subsistencia temporal del objeto en el deseo surge del hecho de que viene a ocupar el lugar de lo que por su naturaleza permanece oculto para el sujeto, a saber, lo que éste sacrifica de sí mismo, la libra de carne empeñada en su vínculo con el significante. Debido a que algo viene a ocupar este lugar, ese *algo* deviene objeto en el deseo.

Lo que aquí está en juego es profundamente enigmático, por ser en el fondo una relación con lo escondido, con lo velado. Si es así –tengan

a bien permitirme una fórmula de esas que salen de mi pluma en mis notas y que en este punto recuerdo, pero no hagan de ella una fórmula doctrinal, a lo sumo tómenla como una imagen–, se debe a que la vida humana podría definirse como un cálculo cuyo cero fuese irracional.

Esta fórmula no es más que una metáfora matemática. Al hablar de lo irracional, no hago alusión a no sé qué afectividad insondable, sino a algo que se manifiesta en el interior mismo de las matemáticas bajo la forma equivalente a lo que se denomina un número imaginario, como lo es $\sqrt{-1}$. En efecto, si hay algo que no puede corresponder a nada intuible y que sin embargo requiere ser conservado con su plena función, es la relación del objeto con el elemento escondido –que es el soporte vivo del sujeto–, en la medida en que éste, al tomar función de significante, no puede ser subjetivado como tal.

La $\sqrt{-1}$ no podría corresponder en sí a nada real, en el sentido matemático del término. Lo mismo ocurre cuando se trata del objeto. Por eso, no podemos captar su verdadera función más que examinando a fondo la serie de sus relaciones posibles con la S tachada, es decir, la S que, en el punto preciso en que la *a* alcanza su valor máximo, no puede sino ser velada.

La tragedia de Hamlet, ¿nos permite acaso completar este examen de las funciones del objeto? Sería excesivo afirmarlo, pero en todo caso sí nos permite llegar mucho más lejos, en esa dirección, que el punto adonde jamás se ha llegado por cualquier otra vía.

Partamos del final, del punto de encuentro, de la hora de la cita, del acto terminal en que por fin Hamlet deja caer, como precio de su acción consumada, todo el peso de su vida.

2

El acto final bien merece ser llamado un acto que Hamlet activa y que sufre, ya que en torno a ese acto reina un clima de cacería.

En el momento en que su gesto se ejecuta, Hamlet es también el ciervo extenuado por Diana. En torno a él se estrecha el complot urdido, con un cinismo y una maldad increíbles –no sé si ustedes se dan cuenta de ello–, entre Claudio y Laertes, cualesquiera que sean las razones de uno y otro. Es probable que también esté implicada esa suerte de tarántula, el cortesano ridículo que viene a proponerle el torneo en que el complot se esconde.

Tal es la estructura. Es de las más claras. Ya insistí en muchos de sus rasgos.

El torneo que le proponen lo coloca en posición de campeón de otro, ya que él es el defensor de la apuesta, del reto, de su tío y padrastro, Claudio. Lo que está en juego son objetos *a*, con todo su brillo. Como todos los objetos y todo lo que se apuesta en el mundo del deseo humano, están en lo esencial caracterizados por lo que la tradición religiosa, en representaciones ejemplares, nos enseña a llamar *vanitas*, que es una suerte de tapiz de medio punto. Aquí se acumulan objetos de valor y se los pone en una balanza frente a la muerte.

El rey apostó seis caballos berberiscos, contra los cuales Laertes puso en balanza seis dagas y estoques franceses, es decir, todos los pertrechos de un duelista, con sus accesorios, como sus soportes, sus vainas, supongo. Tres de ellos tienen lo que el texto denomina *carriages*. Este término es una expresión particularmente preciosa que designa una suerte de bucle del cual debe pender la espada. Como este vocablo de coleccionista presenta una ambigüedad con *cureña del cañón*, se establece al respecto todo un intercambio entre Hamlet y quien viene a comunicarle las condiciones del torneo. Durante un diálogo bastante extenso, se hace todo por hacer resplandecer ante nuestros ojos la calidad, el número, la panoplia de esos objetos, dando todo su acento a esa prueba cuyo carácter paradójico, incluso absurdo, ya les mencioné.

Y, sin embargo, Hamlet parece una vez más ofrecer el cuello, como si en suma nada en él pudiera oponerse a una suerte de disponibilidad fundamental. Su respuesta es aquí muy significativa:

> Señor, voy a pasearme aquí por el salón. Si le place a Su Majestad, éste es el momento de descanso en el día para mí. Que traigan los floretes, si el caballero lo desea, y que el rey mantenga su apuesta; ganaré para él si puedo; y si no, no ganaré nada, salvo la vergüenza y los botonazos correspondientes.

Por eso el acto terminal nos muestra la estructura misma del fantasma. El héroe está por fin al borde de su resolución. Sólo que, como siempre en vísperas de su resolución, se alquila literalmente a otro, e incluso por nada, de la manera más gratuita, siendo ese otro justamente su enemigo y aquel a quien debe matar. Y pone en la balanza lo que ha

de consumar y las cosas del mundo que menos le interesan, ya que esos objetos de colección no son en ese momento su preocupación mayor y además se esforzará por ganarlos para otro.

Sin duda, en el piso inferior del grafo está esa *i*(*a*) mediante la cual los otros creen poder cautivarlo. Por supuesto, él no es por completo extraño a ello, aunque no sea como los otros lo piensan. Pero por cierto está involucrado en el plano en que los demás lo sitúan, ya que, en aquello que va a oponerlo a un rival –por otro lado, admirado–, él se interesa por honor; dicho en otras palabras, en ese nivel que Hegel denomina la lucha por puro prestigio.

No podemos dejar de detenernos un instante en la seguridad de la conexión aquí propuesta por Shakespeare, ya que en ella ustedes reconocen un elemento que no es reciente en nuestro discurso, en nuestro diálogo, a saber, el estadio del espejo. Que en ese nivel Laertes sea para Hamlet su semejante está expresamente articulado en el texto. Lo está de una manera indirecta, es decir, en el interior de una parodia.

Se trata de la respuesta que él da a ese cortesano muy corto de luces llamado Osric. Cuando viene a proponerle el duelo, éste saca a relucir ante sus ojos la cualidad eminente de su adversario, al cual él habrá de mostrar su mérito. Hamlet le interrumpe entonces la palabra y se pone a cargar las tintas. *Sir, his definement suffers no perdition in you*,

> Señor, su definición no encuentra ningún desperdicio en vuestra descripción, aunque, como sé, dividirlo de manera inventarial aturdiría con vértigo la aritmética de la memoria, y sin embargo se tambalearía en el intento por dar alcance a su navío.

Y prosigue un discurso sumamente precioso, muy alambicado, que de algún modo parodia el estilo de su interlocutor, antes de concluir: *I take him to be a soul of great article*,

> Lo considero el alma misma del óptimo calibre, y sus innumerables dotes son para mí de tamaña escasez y rareza que, para hacer una descripción verdadera, debo afirmar que no tiene otra semejanza que su propio reflejo en el espejo, y quienquiera que quisiera imitarlo sería su propia sombra y nada más.

En síntesis, a propósito de los méritos de Laertes, Hamlet se refiere a la imagen del otro como algo que no puede sino absorber por completo a quien la contempla. Todo esto es inflado de una manera gongorina, dando todo su valor al *concetto*, y antes del duelo Hamlet aborda a Laertes todavía con esa misma actitud, en esa misma posición. Ello vuelve aun más significativo el hecho de que el dramaturgo sitúe en el paroxismo de la absorción imaginaria –formalmente articulada como una relación especular, en espejo– el punto manifiesto de la agresividad.

Combatimos a quien más admiramos. Quien es el yo ideal es también aquel a quien, según la fórmula hegeliana de la imposibilidad de coexistencia, debemos matar. Hamlet lo hace sólo en un plano que podemos denominar desinteresado, en el plano del torneo. No entra en él más que de un modo que cabe calificar de formal, incluso de ficticio. Así, sin saberlo, de todos modos entra en el juego más serio.

¿Qué significa esto? Significa que no entró en él, digamos, con su falo. Significa que lo que se le presenta en esa relación agresiva es un señuelo, un espejismo, que allí perderá su vida a pesar suyo, que en ese preciso momento va, sin saberlo, a encontrar la consumación de su acto y a la vez su propia muerte. Salvo por unos instantes de diferencia, ambas coinciden.

Decir que él no entró con su falo es un modo de expresar lo que estamos buscando, a saber, dónde está la falta, dónde está la particularidad de la posición del sujeto Hamlet en el drama. De todos modos entró, ya que los floretes no llevan botón más que dentro de su engañifa. En realidad, hay al menos uno de ellos que no lleva botón y que, en el momento de la distribución de las espadas, ya está cuidadosamente marcado de antemano para ser entregado a Laertes. Tiene una punta verdadera, y además *envenomed*, envenenada.

Es impactante que el desparpajo del autor de la puesta en escena confluya aquí con lo que cabe denominar la estupenda intuición del dramaturgo. En la gresca, el arma envenenada va a pasar de la mano de uno de los adversarios a la mano del otro, Dios sabe cómo. Ésta debe de ser una de las dificultades del juego escénico, y el guionista no se toma demasiado trabajo para explicárnoslo. Sólo hay, después de que Laertes asestó la estocada de la cual Hamlet no podrá curarse y por la cual debe perecer, una especie de cuerpo a cuerpo en que ambos se entreveran, e instantes después ese mismo estoque aparece en la mano de Hamlet. Nadie se toma el trabajo de explicar tan asombroso incidente escénico.

Además, nadie ha de tomarse el más mínimo trabajo porque la cuestión es mostrar que el instrumento de la muerte, el instrumento que hace morir –que en este caso es el instrumento más velado del drama, y que Hamlet sólo puede recibir del otro–, está fuera de lo que allí es materialmente representable. Lo que estoy diciéndoles es que la consumación del

deseo de Hamlet no se juega en el nivel de la parada del torneo, en el nivel de la rivalidad con quien es su semejante más bello, con el *yo mismo* que él puede amar. El drama se juega más allá. Y más allá está el falo.

A fin de cuentas, Hamlet va por fin a identificarse con el significante fatal en el curso de su encuentro con el otro. Pues bien –cosa muy curiosa–, esto está en el texto. Se trata precisamente del término *foil*, que significa *florete*.

El rey habla de los floretes en el momento de distribuirlos: *Give them the foils, young Osric*. Más arriba, Hamlet ha dicho: *Give us the foils*. No obstante, entre estas dos apariciones, Hamlet hace un juego de palabras:

I will be your foil, Laertes. In mine ignorance
Your skill shall like a star i'th' darkest night
Stick fiery off indeed.

Lo han traducido como pudieron: *Laërte, mon fleuret ne sera que fleurette auprès du vôtre* [Laertes, mi florete no será más que florón del tuyo].[1] Sólo que *foil* no puede aquí tener el sentido de *florete*. Tiene otro sentido, perfectamente definible, atestiguado en la época e incluso empleado con mucha frecuencia: *foil*, que es el mismo término que el término *feuille* en antiguo francés, es utilizado de manera preciosista para designar la lámina que porta algo precioso, es decir, un joyero.

Al combatir contigo, Laertes, dice en suma Hamlet, *yo seré tu joyero, no haré más que realzarte* "como una estrella que brilla en oscurísima noche". Éstas son además las condiciones mismas en que se pactó el duelo. Dado que Hamlet no tenía chance alguna de ganar, se convino que ganará de manera suficiente si el otro no lo aventaja por tres estocadas en doce lances. Por el modo en que se pactó la apuesta, con siete contra cinco a su favor, Laertes habrá perdido. Por lo tanto, se otorgó a Hamlet una ventaja.

Una de las funciones de Hamlet es la de hacer todo el tiempo juegos de palabras, calambures, dobles sentidos, jugar con el equívoco. El juego de palabras sobre *foil* no está allí por azar, y es legítimo explicar lo que sus trasfondos contienen. Cuando le dice a Laertes *Yo seré tu joyero*, Hamlet emplea el mismo término que también significa *florete*. Hay entonces allí, muy precisamente, una identificación del sujeto con

1. La versión castellana dice: "Yo seré el contraste que ha de realzar tu arte". [N. del T.]

el falo mortal. *Yo seré tu joyero*, le dice, *para realzar tu mérito*, pero lo que en un instante va a llegar es ni más ni menos que la espada de Laertes, la que va a herir de muerte a Hamlet antes de que él mismo resulte tenerla en mano para finalizar su recorrido y matar al mismo tiempo a su adversario y a quien es el objeto último de su misión, a saber, el rey.

Lo repito: esa referencia verbal no es un accidente en el texto. Es legítimo introducirla en el juego. El juego de significantes pertenece a la textura misma de *Hamlet*. Esa dimensión merecería por sí sola un desarrollo.

Ustedes saben el papel esencial que representan esos payasos que llamamos bufones de la corte y que, al hablar sin tapujos, pueden permitirse develar los motivos más escondidos de las personas, sus rasgos de carácter, que la cortesía impide encarar con franqueza. No es mero cinismo ni un juego más o menos injurioso del discurso. Estos personajes proceden esencialmente por la vía del equívoco, de la metáfora, del juego de palabras, de cierto uso del *concetto*, de un hablar preciosista, de la sustitución de significantes, todas cosas sobre las cuales aquí insisto en cuanto a su función esencial.

Estos procederes dan al teatro de Shakespeare en su conjunto un color que es totalmente característico de su estilo y que crea la dimensión psicológica del mismo. El hecho de que Hamlet sea un personaje angustiante como ninguno, no debe ocultarnos el hecho de que, bajo cierto ángulo, esta tragedia promueve al rango de héroe a alguien que es, al pie de la letra, un bufón, un payaso, un palabrero. Como lo ha señalado alguien, sustraer de *Hamlet* esa dimensión haría desaparecer más de sus cuatro quintas partes.

En efecto, una de las dimensiones en que se consuma la tensión dramática de la pieza es un perpetuo equívoco. Nos lo disimula, si puedo decirlo, el aspecto enmascarado del asunto: lo que tiene lugar entre Claudio, el tirano, el usurpador, y su asesino, Hamlet, es el desenmascaramiento de las intenciones de este último. En definitiva, ¿por qué hacerse el loco? Pero no hay que olvidar el modo mismo en que él se hace el loco, y que da a su discurso un aspecto casi maníaco.

Hamlet no cesa de atrapar al vuelo las ideas, las ocasiones de equívoco, que por un instante le permiten hacer relucir un destello de sentido frente a sus adversarios. Éstos no ven en ellas palabras discordantes, les parecen extrañas por su giro de especial pertinencia y los sorprenden hasta el punto de que a veces ellos mismos se ponen a construir, incluso a fabular. No se trata entonces sólo de un juego de disimulación, sino

de un juego de ingenio que se establece en el nivel de los significantes y en la dimensión del sentido. Allí se sostiene lo que cabe denominar el espíritu mismo de la pieza.

Esta disposición ambigua hace de todas las palabras de Hamlet, y al mismo tiempo de la reacción de quienes lo rodean, un problema en que el propio espectador se extravía interrogándose sin cesar. En ese plano la pieza adquiere su alcance. Les recuerdo esto aquí, sólo para subrayar que no hay nada excesivo ni arbitrario en dar todo su peso al último jueguito de palabras en torno al *foil*.

He aquí pues cuál es la característica de la constelación en que se consuma el acto último de Hamlet durante su duelo con Laertes.

Para Hamlet, éste es una suerte de semejante o de doble más bello que él. Hemos insistido al respecto: ese elemento está en el nivel inferior de nuestro esquema, en $i(a)$. Hamlet, para quien ya ningún hombre ni mujer es otra cosa que una sombra inconsistente y pútrida, encuentra un rival de su talla en ese semejante remodelado cuya presencia va a permitirle, al menos por un instante, afrontar el reto humano de ser, él también, un hombre.

Esa remodelación no es aquí más que una consecuencia, no es un punto de partida. Quiero decir que es la consecuencia de lo que se manifiesta en la situación, a saber, la posición del sujeto en presencia del otro como objeto del deseo. La presencia del falo es inmanente a ese objeto. El falo podrá aparecer en su función formal sólo con la desaparición del sujeto mismo.

¿Qué es lo que hace posible que el sujeto sucumba aun antes de tomar en mano el *foil* para convertirse, él mismo, en el homicida?

Volvemos una vez más a esa encrucijada tan singular cuyo carácter esencial ya he marcado, a saber, la escena del cementerio, lo que ocurre en la sepultura.

3

Encaramos ahora un tema que debería interesar mucho a uno de nuestros colegas que resulta haber tratado eminentemente en su obra tanto los celos como el duelo. Los celos relativos al duelo constituyen en efecto uno de los puntos más destacados de esta tragedia.

Les ruego remitirse a la escena en que concluye el acto del cementerio, y a la cual los conduje tres veces en el curso de mi exposición. En ella, Hamlet articula, como tal, cuán insoportable le resulta la actitud, la parada, la ostentación, de Laertes en el momento del entierro de su hermana. La ostentación del duelo en su partenaire tiene por efecto arrebatarlo de sí mismo, lo desquicia, lo trastorna desde la base, hasta el punto de que no puede tolerarlo.

Esta primera manifestación de rivalidad con Laertes es mucho más auténtica que la segunda. Hamlet aborda el duelo final mediante todo el aparato de la cortesía y empleando un florete con botón, mientras que en el cementerio salta al cuello de Laertes arrojándose al agujero en que acaban de depositar el cuerpo de Ofelia, y le espeta:

> Por la sangre de Cristo, dime lo que harías:
> ¿Llorarías? ¿Lucharías? ¿Guardarías ayuno? [...]
> Pues yo lo haría. ¿Has venido aquí a gimotear?
> ¿A desafiarme saltando a su tumba?
> Déjate enterrar rápido con ella, que lo mismo haré yo,
> Y si parloteas sobre montañas, ¡que nos arrojen encima
> Millones de paladas de tierra, hasta que el promontorio que formemos,
> Quemándose su cresta en las zonas ardientes del zodíaco,
> Haga que Ossa parezca una verruga! No, si tú gritas,
> Yo puedo vociferar igual que tú.

En ese momento todo el mundo se escandaliza, y se reparten para separar a esos hermanos enemigos que se estrangulan.

Hamlet dice además las siguientes palabras:

> Óyeme, señor:
> ¿Por qué razón me tratas de esta manera?
> Yo sentí afecto por ti en el pasado, pero eso no importa.
> Por más que Hércules se oponga,
> El gato habrá de maullar, y todo perro tiene su día.

Dejo a algunos de ustedes el cuidado de hacer las relaciones que den todo su valor a ese elemento proverbial, ya que no puedo detenerme en él. Más tarde explicará a Horacio lo esencial: *No soporté ver* the bravery of his grief, "la manera de alardear su dolor".

Henos aquí llevados al corazón de la dimensión del duelo, que nos abrirá toda una problemática. ¿Qué relación hay entre lo que hemos

aportado bajo la forma ($\$\Diamond a$), concerniente a la constitución del objeto en el deseo, y el duelo? Lo que se nos presenta, encarémoslo a través de sus características más manifiestas, que pueden parecer también las más alejadas del centro de lo que aquí buscamos.

Hemos visto a Hamlet conducirse con Ofelia de una manera más que vil y cruel. He subrayado el carácter de agresión despreciativa, de humillación, de aquello que él impuso sin cesar a esa persona bruscamente convertida en el símbolo mismo del rechazo de su deseo. No podemos entonces dejar de ser sorprendidos cuando de repente ese objeto recupera para él todo su valor. Vean en qué términos comienza el desafío que dirige a Laertes:

Yo amaba a Ofelia. Cuarenta mil hermanos
No podrían, con todo su cariño junto,
Alcanzar la suma de mi amor. ¿Qué harías por ella?

En síntesis, al convertirse en un objeto imposible, Ofelia vuelve a ser el objeto de su deseo. Este rasgo completa, bajo otra forma, lo que hemos dicho acerca de la estructura del deseo en Hamlet. Creemos encontrarnos aquí en un rodeo familiar donde puede reconocerse una de las características del deseo del obsesivo, pero no nos detengamos demasiado rápido en esas apariencias demasiado evidentes.

Lo que caracteriza al obsesivo no es tanto que el objeto de su deseo sea imposible, ya que siempre hay una nota de imposibilidad en el objeto del deseo –esto atañe a la estructura misma del deseo, a sus fundamentos. Que el objeto del deseo sea imposible no es más que una de las formas especialmente manifiestas de un aspecto del deseo humano. Lo que de manera estricta caracteriza al obsesivo es que pone el acento en el encuentro con esa imposibilidad. Dicho en otras palabras, se las arregla para que el objeto de su deseo adquiera valor esencial de significante de esa imposibilidad.

No obstante, algo más profundo nos interpela en lo tocante al duelo.

Nuestra teoría, nuestra tradición, las fórmulas freudianas, ya nos han enseñado a formular el duelo en términos de relación de objeto. Desde que hay psicólogos que piensan, Freud es el primero –¿no es asombroso?– que destacó el objeto del duelo. En cierta relación de identificación, este objeto adquiere su alcance, y sus manifestaciones se agrupan y organizan.

Esa identificación en el duelo, que Freud intentó definir con más detalle al designarla como una incorporación, ¿acaso no podemos intentar rearticularla con más detalle aún, empleando el vocabulario que hemos aprendido a manejar aquí? Al avanzar en esta exploración, utilizando nuestros aparatos simbólicos, veremos que son los únicos que hacen aparecer, en lo tocante a la función del duelo, consecuencias que me parecen nuevas y eminentemente sugestivas para ustedes. Quiero decir que les abren apreciaciones eficaces y fecundas a las cuales ustedes no podrían acceder por otra vía.

La cuestión de qué es la identificación debe aclararse a partir de las categorías que desde hace años promuevo aquí ante ustedes, a saber, las de lo simbólico, lo imaginario y lo real.

¿Qué es la incorporación del objeto perdido? ¿En qué consiste el trabajo del duelo? Por no estar articulada como es debido, la cuestión permanece en una vaguedad que explica la detención de toda especulación en la vía abierta por Freud acerca del duelo y de la melancolía.

Atengámonos a los primeros aspectos, los más evidentes, de la experiencia del duelo. El sujeto se abisma en el vértigo del dolor y se encuentra en cierta relación con el objeto desaparecido que de alguna manera nos es ilustrada por lo que ocurre en la escena del cementerio. Laertes se arroja a la tumba y, fuera de sí, abraza al objeto cuya desaparición es causa de ese dolor. Es obvio que el objeto resulta entonces tener una existencia tanto más absoluta cuanto que ya no corresponde a nada que exista.

En otros términos, el duelo, que es una pérdida verdadera, intolerable para el ser humano, le provoca un agujero en lo real. La relación que está en juego es la inversa de la que promuevo ante ustedes bajo el nombre de *Verwerfung* cuando les digo que lo que es rechazado en lo simbólico reaparece en lo real. Tanto esta fórmula como su inversa deben tomarse en sentido literal.

La dimensión intolerable, en sentido estricto, que se presenta a la experiencia humana no es la experiencia de nuestra propia muerte, que nadie tiene, sino la de la muerte de otro, cuando es para nosotros un ser esencial. Semejante pérdida constituye una *Verwerfung*, un agujero, pero en lo real. En virtud de la misma correspondencia que articulo en la *Verwerfung*, ese agujero resulta mostrar el lugar donde se proyecta precisamente el significante faltante.

Aquí se trata del significante esencial en la estructura del Otro, aquel cuya ausencia torna al Otro impotente para darnos nuestra respuesta. Sólo podemos pagar ese significante con nuestra carne y nuestra sangre. Es esencialmente el falo bajo el velo.

Ese significante encuentra aquí su lugar. Y al mismo tiempo no

puede encontrarlo porque ese significante no puede articularse en el nivel del Otro. Por ese hecho, y al igual que en la psicosis, en su lugar vienen a pulular todas las imágenes que conciernen a los fenómenos del duelo. Por eso el duelo está emparentado con la psicosis.

En la lista de esos fenómenos conviene incluir aquellos por los cuales se manifiesta, no tal o cual locura particular, sino una de las locuras colectivas más esenciales de la comunidad humana. Si, para con el muerto, aquel que acaba de desaparecer, no se han llevado a cabo los denominados *ritos*, surgen pues apariciones singulares. Eso es lo que les explica por ejemplo la aparición, en el primer plano de la tragedia *Hamlet*, de esa imagen que puede sobrecoger el alma de todos y de cada uno, a saber, el *ghost*, el fantasma.

A fin de cuentas, ¿a qué están destinados los ritos funerarios? A satisfacer lo que se denomina la memoria del muerto. ¿Y qué son estos ritos sino la intervención total, masiva, desde el infierno hasta el cielo, de todo el juego simbólico?

Querría tener tiempo para darles algunos seminarios acerca del tema del rito funerario a través de una investigación etnológica. Recuerdo haber pasado bastante tiempo, muchos años ha, con un libro que es una ilustración en verdad admirable del asunto y que adquiere su valor ejemplar por corresponder a una civilización lo bastante alejada de la nuestra como para que los relieves de esa función aparezcan de manera brillante, por cierto. Es el *Liji*, uno de los libros chinos consagrados.

Esos ritos funerarios poseen un carácter macrocósmico, ya que nada puede colmar de significantes el agujero en lo real, a no ser la totalidad del significante. El trabajo del duelo se consuma en el nivel del *lógos* –digo esto por no decir *en el nivel del grupo* ni *en el de la comunidad*, por más que el grupo y la comunidad, en cuanto que culturalmente organizados, sean por supuesto sus soportes. El trabajo del duelo se presenta ante todo como una satisfacción dada al desorden que se produce en virtud de la insuficiencia de todos los elementos significantes para afrontar el agujero creado en la existencia. Hay una absoluta puesta en juego de todo el sistema significante en torno al menor de los duelos.

Eso es lo que nos explica que toda la creencia folclórica establezca la más estrecha relación entre estos dos hechos: si algo falla, o se elide, o no se concede, en la satisfacción debida al muerto, se producen todos los fenómenos que se desprenden cuando entran en juego, cuando se ponen en marcha, la posesión, los fantasmas [*fantômes*] y las larvas, en el lugar que deja libre la ausencia del rito significante.

Aquí se nos presenta una nueva dimensión de la tragedia *Hamlet*.

Al comienzo les dije que *Hamlet* es una tragedia del mundo subterráneo. El *ghost* surge de una ofensa inexpiable. Dentro de esta perspectiva, Ofelia aparece como neutra, como una mera víctima ofrecida a la ofensa primordial. El homicidio de Polonio, esa extraordinaria escena del cadáver ridículamente arrastrado por el pie y escondido en contra de la sensibilidad y de la inquietud de todo el entorno, y Hamlet que, de repente literalmente desencadenado, se burla de todos aquellos que le preguntan dónde está el cadáver y se divierte proponiendo toda una serie de enigmas de muy mal gusto que culminan en la fórmula *Hide fox, and all after*, "Juguemos a las escondidas, como en el juego, y que todos nos sigan", que hace referencia a una especie de juego de búsqueda del tesoro: todo esto no deja de ser una burla de lo que está en juego, a saber, un duelo no satisfecho.

Aún no pude hoy darles la última palabra, pero ustedes ya ven bosquejarse aquí la relación paradójica que hay entre el fantasma, ($\$\lozenge a$), y la relación de objeto, que parece muy alejada de él pero que el duelo nos permite aclarar.

La próxima vez entraremos en el detalle, retomando los rodeos de *Hamlet* en la medida en que esta pieza nos permite captar mejor la economía, aquí estrechamente entrelazada, de lo real, de lo imaginario y de lo simbólico.

Tal vez en el curso de esa exploración muchas de sus ideas preconcebidas sean bloqueadas e incluso –lo espero– destrozadas. Sin embargo, creo que ustedes estarán preparados para ello por nuestro comentario de una tragedia en la cual no tratan bien a los cadáveres. Sin duda, estos perjuicios puramente ideicos no les parecerán sino poca cosa al lado de los destrozos que Hamlet deja tras de sí.

En definitiva, ustedes se resarcirán del camino tal vez difícil que les hago recorrer, mediante esta fórmula hamletiana: no se hacen *Hamlets* sin cascar huevos.[2]

22 DE ABRIL DE 1959

2. Juego de palabras basado en la homofonía parcial entre *Hamlets* y *omelettes* ("tortillas"). La fórmula *On ne fait pas d'omelette sans casser des œufs* equivale a "Al que quiere celeste, que le cueste". [N. del T.]

XIX

FALOFANÍAS

Hamlet y Edipo
El duelo por el falo
...y su significación
Formas de la desaparición del sujeto
Un falo real y podrido

Si la tragedia de Hamlet es la tragedia del deseo, es hora de señalar lo que siempre se señala al final, a saber, lo que es más evidente.

Que yo sepa, en efecto, ningún autor se ha detenido siquiera en este señalamiento, difícil empero de desconocer una vez que se lo ha formulado: de un extremo al otro de *Hamlet*, no se habla más que de duelo. A eso los conduje al final de mi último discurso.

El primer señalamiento que hace Hamlet en la pieza concierne al escándalo que constituyen las segundas nupcias de su madre, tan poco tiempo después de la muerte de su esposo. La madre misma, en su ansiedad por saber qué es lo que atormenta a su amado hijo, llama a ese casamiento "nuestro apresurado casamiento": *I doubt it is no other but the main, / His father's death and our o'er-hasty marriage.*

Huelga recordarles las palabras de Hamlet acerca de las sobras de la comida de los funerales que se sirvieron en la comida de las bodas: "¡Economía, economía {*Thrift, thrift*}, Horacio!". Este término viene bien para recordarnos lo que elude nuestra exploración del mundo del objeto a partir de la articulación propia de la sociedad moderna, entre lo que denominamos los valores de uso y los valores de cambio, con todas las nociones que en torno a ello se engendran. Tal vez el análisis marxista, económico, en la medida en que domina el pensamiento de nuestra época, desconozca algo cuya fuerza y amplitud nosotros palpamos, sin embargo, a cada instante, a saber, los valores rituales.

Aunque los señalemos sin cesar en nuestra experiencia, tal vez no sea inútil que los aislemos y que los articulemos como esenciales.

La anteúltima vez ya hice alusión a la función del rito en el duelo. El rito introduce una mediación con respecto al abismo que el duelo crea. Más exactamente, el duelo viene a coincidir con un abismo esencial, el abismo simbólico mayor, la falta simbólica, el punto *x*, en suma, del cual el ombligo del sueño, que Freud evoca en algún lado, no es quizá más que el correlato psicológico.

Tampoco podemos dejar de sorprendernos ante el hecho de que, a propósito de todos los duelos principales que están en juego en *Hamlet*, siempre reaparece el hecho de que los ritos han sido abreviados, clandestinos. Así es como Polonio es enterrado sin ceremonia, en secreto, de apuro, por razones políticas. Y ustedes se acuerdan de lo que en ese aspecto ocurre en torno al entierro de Ofelia.

Si bien es muy probable que ella haya muerto adrede, que se haya ahogado de una manera deliberada –al menos, ésa es la opinión del pueblo–, no obstante ha sido enterrada en tierra cristiana, y parte del rito cristiano le fue concedido. Los sepultureros no dudan al respecto: si ella no fuese una persona de un rango tan elevado, habría sido tratada de otra manera, del modo en que el sacerdote articula que habría debido ser, ya que él no estaba de acuerdo en que se le rindieran esos honores funerarios: la habrían arrojado en tierra no consagrada, habrían acumulado sobre ella las escorias y los detritus de la maldición y de las tinieblas. El sacerdote sólo consintió en ritos aquí también abreviados.

Todo ello está muy acentuado al final de la escena del cementerio. No podemos dejar de tener en cuenta todos estos elementos, sobre todo si les agregamos muchos otros. La sombra del padre tiene una culpa inexpiable, ya que él ha sido –nos dice– agraviado de una manera eterna, ha sido sorprendido "en plena flor de [sus] pecados" –y éste no es uno de los menores misterios de esta tragedia–, no tuvo tiempo de poner en orden lo que fuese que lo habría dejado en condiciones de comparecer al Juicio Final.

Aquí tenemos huellas, *clues* –como se dice en inglés–, indicios eminentemente significativos y que son demasiado convergentes como para que no nos detengamos en ellos a fin de interrogarnos, como hemos comenzado a hacerlo la vez pasada, acerca de la relación entre el drama del deseo y lo que está en juego en el duelo y en sus exigencias.

Éste es el punto en que hoy querría detenerme, para tratar de profundizar con ustedes la cuestión del objeto.

1

En el análisis abordamos el objeto bajo diversas formas. Aquí lo abordamos en el sentido del objeto del deseo. Entre el objeto y el deseo hay –parece– una relación simple. Pero la cita del deseo con su objeto, ¿puede acaso ser articulada como si se tratase de un simple *appointment*? Tal vez sea otra cosa.

Bajo un ángulo muy diferente encaramos la cuestión cuando hablamos del objeto con el cual el sujeto se identifica en el duelo y que él puede –dicen– reintegrar a su *ego*. ¿Qué es eso? ¿No hay acaso allí dos aspectos, que en el análisis no están articulados ni conciliados? ¿No hay acaso allí un problema que exige de nosotros que intentemos entrar más a fondo?

Lo que acabo de decir acerca del duelo en *Hamlet* no debe velar el hecho de que el fondo de ese duelo es, tanto en *Hamlet* como en *Edipo*, un crimen. Hasta cierto punto, todos los duelos que se suceden en cascada son como las derivaciones, las secuelas, las consecuencias, del crimen de donde parte el drama. Ése es el aspecto en que *Hamlet*, digamos, es un drama edípico, un drama que equiparamos con *Edipo*, que ponemos en el mismo nivel funcional de la genealogía trágica.

El lugar del crimen en la tragedia *Hamlet* es lo que puso a Freud, y tras él a sus discípulos, en la pista de la importancia que esta pieza reviste para nosotros, los analistas. En la tradición analítica, *Hamlet* se sitúa en el centro de una meditación sobre los orígenes, ya que tenemos la costumbre de reconocer en el crimen de Edipo la trama más esencial de la relación del sujeto con lo que aquí denominamos el Otro, a saber, el lugar en que se inscribe la ley. Esa aproximación debe ser para nosotros la ocasión de retomar el modo en que hasta el presente se articulan las relaciones del sujeto con lo que cabe denominar el crimen original, y recordar algunos de sus términos esenciales.

En lugar de hacer como siempre se hace –dejar lo que hay que decir en una vaguedad que no facilita la especulación–, vamos a introducir una distinción clara. Nos encontramos en presencia de dos pisos.

En primer lugar está el mito freudiano, que merece ser llamado así. *Tótem y tabú* ordena lo que en sentido estricto cabe denominar un mito. Ya he tocado en su oportunidad ese problema, diciéndoles que la construcción freudiana es tal vez el ejemplo único de un mito formado que haya surgido en nuestra era histórica.

Ese mito nos indica el enlace primitivo, esencial, indispensable, que hace que no podamos concebir el orden de la ley más que sobre la base de un dato más primordial, que se presenta como un crimen. Tal es el sentido del mito de Freud. Ese crimen es el asesinato primitivo del padre. Desde la perspectiva de Freud, observémoslo, constituye el horizonte, la línea última, del problema de los orígenes en toda materia analítica, ya que siempre se topa con él y nada le parece agotado si no lo encuentra al final. Es más que obvio que ese asesinato primitivo del padre, ya sea que Freud lo sitúe en el origen de la horda o en el de la tradición judaica, tiene un carácter de exigencia mítica.

Una cosa es la relación de la ley primitiva con el crimen primitivo, y otra es el drama formador del Edipo. Con ello me refiero a lo que ocurre cuando el héroe trágico –que es Edipo, pero que virtualmente también es cada uno de nosotros, en algún punto de nuestro ser, cuando reproduce el drama edípico– mata al padre y se acuesta con la madre, consumando en el plano trágico, en una suerte de baño lustral, el renacimiento de la ley.

Edipo responde de manera estricta a la definición que acabo de dar de la reproducción ritual del mito. Edipo es completamente inocente, inconsciente. Consuma sin saberlo, en esa suerte de sueño que es su vida –*La vida es sueño*–, la renovación de los pasos que van del crimen a la restauración del orden y al castigo que él mismo se administra y que al final nos lo presenta castrado.

Esa castración es el elemento esencial que hay que tomar en cuenta y que queda velado cuando nos atenemos al nivel genético del asesinato primitivo. A fin de cuentas, el sentido que despunta es que ese castigo, sanción, castración, mantiene bajo llave lo que constituye su resultado, a saber, la humanización de la sexualidad en el hombre. Ésa es también la llave que, por nuestra experiencia, solemos hacer girar para dar cuenta de todos los accidentes que se presentan en la evolución del deseo.

No es indiferente poner aquí en evidencia las disimetrías entre las tragedias *Edipo* y *Hamlet*, si bien seguirlas hasta el detalle sería una operación casi demasiado brillante.

En *Edipo*, el crimen se produce en el nivel de la generación del héroe. En *Hamlet*, ya se produjo en el nivel de la generación precedente. En *Edipo*, el crimen se produce sin que el héroe sepa lo que hace –y, de algún modo, guiado por el *fatum*. En *Hamlet*, el crimen es consumado de una manera deliberada, ya que incluso se lo realiza con alevosía.

En *Hamlet*, el crimen sorprende a quien es su víctima –el padre– mientras duerme. En ese dormir, hay algo que para nada está integrado.

Si en *Edipo* el héroe representa el drama como cada uno de nosotros lo repite en sus sueños, en *Hamlet* el padre ha sido de veras sorprendido de una manera por completo ajena al filum de los pensamientos que entonces tenía. Él lo indica: "[Fui sorprendido] en plena flor de mis pecados". Recibe un golpe que parte de un punto desde el cual él no lo espera, verdadera intrusión de lo real, verdadera ruptura del hilo del destino. Muere sobre un lecho de flores, nos dice el texto shakesperiano, y durante la *play scene* los actores incluso llegan a representarnos ese lecho de flores en su pantomima preliminar. Sin duda alguna, hay allí cierto misterio.

Además, ese hecho tan singular –a saber, la irrupción criminal más ajena al sujeto– parece compensado, de alguna manera, por el hecho de que aquí el sujeto sabe. Quiero decir que Hamlet es informado por su padre, quien sabe lo que ha ocurrido. Ese paradójico contraste, que les he señalado desde el comienzo, tampoco es uno de los menores enigmas de la pieza.

El drama de *Hamlet*, al revés que el de *Edipo*, no parte de la pregunta: ¿qué ocurre?, ¿dónde está el crimen?, ¿dónde está el culpable? Parte de la denuncia del crimen, revelada al oído del sujeto, y se desarrolla a partir de esa revelación. Asimismo, esa revelación, cuya íntegra ambigüedad y cuyo contraste con *Edipo* vemos, puede ser inscripta bajo la forma en que inscribimos el mensaje del inconsciente, a saber, el significante de A tachada, S(A̸).

En la forma normal –si cabe decirlo– del Edipo, ese significante resulta encarnarse en la figura del padre. Se espera de él y se le reclama la sanción del lugar del Otro, la verdad de la verdad, en la medida en que él debe ser el autor de la ley. Sin embargo, él nunca es más que aquel que la experimenta, y, no más que cualquiera, no puede garantizarla, ya que él también ha de experimentar la tachadura, lo cual hace de él, por cuanto es el padre real, un padre castrado.

Muy diferente, por más que pueda simbolizarse de la misma manera, es la posición de Hamlet, no al final, sino al comienzo. En el mensaje del padre que inaugura el drama, vemos al Otro mostrarse bajo la forma más significante como una A tachada. No sólo está eliminado de la superficie de los vivos, sino de su justa remuneración. Entró con el crimen en el dominio del infierno, es decir que hay una deuda que él no pudo pagar, una deuda inexpiable, dice, y ése es para su hijo el sentido más terrible, el más angustiante, de su revelación.

Edipo sí pagó. Se presenta como aquel que, en el destino del héroe, lleva la carga de la deuda saldada, retribuida. El padre de Hamlet se

queja eternamente de haber sido sorprendido, interrumpido, tronchado, de ya no poder saldarla jamás. Como ven, a medida que progresa, nuestra investigación nos conduce a lo que está en juego en la recompensa, en el castigo, en la castración, y se dirige hacia la relación con el significante falo, ya que hemos comenzado a articular la castración en ese sentido.

Aquí se plantea una ambigüedad respecto de lo que Freud nos ha indicado con un estilo tal vez un poco fin de siglo, a saber, que estamos condenados a no vivir el Edipo más que bajo una forma en cierto modo falseada. Sin duda, esta aserción encuentra un eco en *Hamlet.* Consideren uno de los primeros gritos al final del primer acto: *The time is out of joint. O cursed spite, / That ever I was born to set it right!* "El tiempo está fuera de quicio [*gond*]". *¡Oh, despecho maldito!...*

Sólo puedo traducir como *despecho* [*dépit*] el término *spite*, que está por doquier en los *Sonnets* de Shakespeare. *Despecho* adquirió para nosotros un sentido subjetivo. El primer paso que habría que dar para introducir a la comprensión de los isabelinos sería restituir también a cierto número de palabras el poder de girar sobre sus bisagras [*gonds*]. El despecho ha de situarse en algún lado entre el despecho objetivo y el despecho subjetivo.

De ello, parecemos haber perdido la referencia. Ya no sabemos articular esas palabras que pueden estar entre lo objetivo y lo subjetivo, estar en juego a la vez en el centro de la vivencia del sujeto y en el nivel del orden del mundo. Lo que Hamlet designa al decir *O cursed spite* es aquello por lo cual siente despecho, aquello en lo cual el tiempo comete una injusticia con él, o bien aquello que él puede designar como la injusticia en el mundo. Tal vez allí ustedes reconozcan al vuelo el extravío del alma bella del cual no hemos salido –lejos de ello– pese a todos nuestros esfuerzos, pero que trasciende al vocabulario shakesperiano; y no por nada hice alusión, tan alegremente, a los *Sonnets*.

Entonces: *El tiempo está fuera de quicio. / ¡Oh, despecho maldito!, que haya nacido yo para ponerle juicio.* He aquí a la vez justificado, pero profundizado, lo que en *Hamlet* parece ilustrarnos una forma decadente, una suerte de *Untergang* incompleto, del Edipo.

Esto plantea una ambigüedad respecto de lo que Freud describe en 1924 para cada vida individual bajo el título de "Der Untergang des Ödipuskomplexes".

Quiero ahora llamar la atención de ustedes sobre ese texto que no es extenso y que encontrarán en el tomo XIII de los *Gesammelte Werke.*

2

¿Cuál es a fin de cuentas el enigma del Edipo? Freud subraya que no es simplemente que el sujeto haya deseado el asesinato de su padre y la violación de su madre, sino que eso aparezca en el inconsciente.

Y tan bien está en el inconsciente, que en el curso del periodo de latencia –que en el ser humano es la fuente de los puntos de construcción de todo su mundo objetivo– el sujeto deja por completo de ocuparse de él, a tal punto que –ustedes lo saben– Freud admite, al menos en el origen de su articulación doctrinal, que el caso ideal sería que ese hecho –el de dejar de ocuparse de él– pasara a ser felizmente definitivo.

Partamos de lo que Freud nos dice. Luego veremos qué de ello puede llevar agua para nuestro molino. El complejo de Edipo entra en su *Untergang*, su descenso, su declinación –peripecia decisiva para todo desarrollo ulterior del sujeto–, ¿a continuación de qué?

El complejo de Edipo, nos dice Freud, debe ser sufrido, experimentado, bajo los dos aspectos de su posición triangular. En la medida en que el sujeto, rival del padre, quiere tomar el lugar de éste, es objeto de una amenaza concreta que no es otra cosa que la de la castración: será castrado. En la medida en que tome el lugar de la madre –esto es literalmente lo que dice Freud–, también perderá el falo, ya que en el punto de culminación, de madurez, del Edipo, asimismo se ha llevado a cabo el descubrimiento pleno de que la mujer está castrada.

Es así como, en el plano de la relación con esa cosa que se denomina *falo*, el sujeto se encuentra atrapado en una alternativa cerrada que no le deja salida alguna. Esa situación, cuya clave es el falo, constituye el drama esencial del Edipo, en la medida en que marca la coyuntura y el giro que hacen que el sujeto pase del plano de la demanda al del deseo.

Dije *cosa*, no dije *objeto*, porque se trata de algo real que aún no está simbolizado, aunque de alguna manera lo esté en potencia. En definitiva, es lo que podemos denominar, en sentido difuso, un significante.

Freud nos presenta el falo, entonces, como la clave del *Untergang* del Edipo. El Edipo comienza a declinar cuando el sujeto pasa a tener con respecto al falo una relación, podemos decir, de lasitud –esto está en el texto freudiano. En ese momento, el sujeto admite que en ese plano no hay gratificación alguna que esperar, sabe que la emergencia articulada de la *cosa* no se producirá, renuncia a estar a la altura. Freud lo articula a propósito del muchacho y más aún de la chica, ya que la sitúa

en una posición que no digo que no sea disimétrica, sino que no es *tan* disimétrica.

En definitiva, el sujeto ha de hacer su duelo por el falo. La cosa se despeja de manera indiscutible: el *Untergang* del Edipo se juega en torno a un duelo. ¿Cómo no hacer el cotejo con la problemática general del duelo?

El momento de la declinación –lo subrayo– tiene un papel decisivo para lo que sigue, no sólo porque los fragmentos, los detritus, más o menos incompletamente reprimidos en el Edipo, resurgirán en el nivel de la pubertad bajo la forma de síntomas neuróticos, sino sobre todo en la medida en que, como lo prueba la experiencia común de los analistas, de ese momento depende –ya no sólo en la economía del inconsciente, sino en la economía imaginaria del sujeto– su normalización en el plano genital. O sea que no hay feliz triunfo de la madurez genital más que a través de la terminación, tan plena como sea posible, del Edipo, que tiene por consecuencia, tanto en el hombre como en la mujer, el estigma del complejo de castración. Hacer la síntesis con el mecanismo del duelo, tal como la obra freudiana lo brinda, tal vez nos permita aclarar el mecanismo del duelo por el falo, que sin duda es particular, ya que el falo no es un objeto como los demás.

No obstante, les pregunto: ¿qué es lo que define el alcance y los límites del conjunto de objetos sobre los cuales podemos tener que realizar el duelo? Hasta ahora, esto tampoco ha sido articulado. Bien nos figuramos que el falo, entre los objetos por los cuales podemos tener que realizar el duelo, no es uno como los demás. Aquí, como donde sea, debe de tener un lugar aparte, pero eso es justamente lo que hay que precisar. Y, como en muchos casos, precisar algo es precisar su lugar sobre un fondo. Al precisarlo sobre ese fondo, también el lugar del fondo resulta, por retroacción, precisado.

Lo que denomino *el lugar del objeto en el deseo* es un terreno nuevo por completo. Nuestro análisis de *Hamlet* está destinado a servirnos, en última instancia, para hacernos avanzar en esta cuestión. Yo la elaboro ante ustedes por medio de una serie de pinceladas concéntricas, hago que la escuchen de una manera diversamente acentuada y resonante, y espero volverla cada vez más precisa.

¿Qué nos dice Freud acerca del duelo por el falo? Nos indica, como uno de sus resortes fundamentales, la exigencia narcisista del sujeto, en la medida en que ésta es lo que brinda al falo su valor, lo cual es justo aquello que buscamos. Él hace intervenir aquí ese factor sin la menor

precaución, como siempre. Es decir que nos apremia según su costumbre –y, gracias a Dios, lo hizo toda su existencia, ya que, si no, jamás habría logrado terminar lo que le faltaba trazar en su campo.

El sujeto se encuentra, pues, en presencia del resultado último de sus exigencias edípicas, está en ese momento crítico en que de cualquier modo se ve castrado, privado del falo. Pues bien, nos dice Freud, antes que abandonar ese falo, él prefiere abandonar, si puede decirse, toda una parte de sí mismo, que de ahí en más le estará prohibida para siempre. Esa parte es lo vehiculado por la cadena significante punteada que constituye la cima de nuestro grafo.

Dicho de otro modo, Freud nos dice que el sujeto deja zozobrar el *affaire* fundamental –a saber, la relación de amor tal como se le ha presentado en la dialéctica parental en que de uno u otro modo él debía introducirse– a causa de su relación narcisista con ese término que ha sido introducido desde el origen y que, de una manera tan enigmática y sin embargo tan clara, atraviesa toda la experiencia, a saber, el falo.

¿Qué puede significar esto para nosotros, en nuestro vocabulario? Este vocabulario puede esclarecer lo que está en juego precisamente en lo que Freud designa como una exigencia narcisista. Esto es algo que él debe dejar de lado –decía yo recién– porque no tiene tiempo de detenerse mucho en las premisas y debe dirigirse al meollo del asunto, a lo perentorio. Así, por otro lado, se funda toda acción, y más aún toda acción verdadera, tal como lo es, o debería serlo, la acción que es aquí nuestro tema, la acción analítica.

Pues bien, traducido a nuestro discurso, a nuestras referencias, decir que la exigencia que está en juego es narcisista implica que se sitúa en el plano imaginario. En cambio, la exigencia de amor en el sujeto ha comenzado a expresarse en el campo organizado de la relación simbólica, lo que denominamos el lugar del Otro. El momento crítico se presenta una vez que el sujeto ha hecho el recorrido de todas las relaciones con lo que ocurre y llegó al final. El resultado de ese *affaire* es la pérdida del falo experimentada como tal –pérdida radical que ninguna satisfacción podría llegar a colmar.

Ya he indicado el parentesco entre lo que en ese momento se produce y un mecanismo psicótico: el sujeto no puede responder a ese duelo más que con su textura imaginaria. Lo que Freud nos presenta, bajo una forma velada, como aquello que constituye el lazo narcisista del sujeto con el falo nos permite identificar el falo con algo que en el sujeto representa sobre el plano imaginario la falta como tal. Esa falta pone en

reserva de una manera nadificada, si cabe decirlo, lo que será el molde en que más adelante irá a remodelarse la asunción, por parte del sujeto, de su posición en la función genital.

Sin embargo, ¿no es esto acaso franquear demasiado rápido lo que está en juego, y hacer creer, como por lo general creen, que la relación con el objeto genital es una relación que va de positivo a negativo? Como verán, no hay nada así. Nuestras notaciones son mejores porque permiten articular cómo se presenta realmente el problema. Les recuerdo en particular lo que ya hemos encarado cuando distinguimos las funciones de la castración, de la frustración y de la privación.

Si lo recuerdan, escribí: *castración* acción simbólica, *frustración* término imaginario, *privación* término real. Asimismo les di las connotaciones de sus relaciones con los objetos. Les dije que la castración se relacionaba con el objeto fálico imaginario, que la frustración, imaginaria en su naturaleza, se relacionaba siempre con un bien, con un término, real, y que la privación, real, se relacionaba con un término simbólico. En lo real –agregaba en ese momento– no hay ninguna especie de falla o de fisura. Toda falta es faltar de su lugar, pero faltar de su lugar es falta simbólica.

Agente	Falta	Objeto
	Castración S	i
Madre simbólica	Frustración I	r
	Privación R	s

Cuadro de la falta de objeto

Hay aquí una columna que es la del agente de estas acciones. No la toqué más que en un único punto: en el nivel del agente de la frustración, a saber, la madre. Les he mostrado que, como lugar de la demanda de amor, ella era primero simbolizada en el doble registro de la presencia y de la ausencia, y que por eso ella resultaba estar en posición de dar a la dialéctica su punto de partida genético, en la medida en que, madre real, convierte aquello de lo cual el sujeto está privado –el seno, por ejemplo– en símbolo de su amor.

Hasta ahí llegué, dejando vacíos los casilleros que corresponden al agente en las otras dos relaciones. En cuanto a su lugar, el agente se relaciona con el sujeto. En ese momento no podíamos articular con claridad los diferentes niveles de ese sujeto. Recién ahora podemos inscribir lo que está en juego.

En el nivel de la frustración, donde habíamos situado el lugar efectivo de la madre, inscribimos el término en que adquiere su valor todo lo que debido a ella ocurre, es decir, la A del Otro, en la medida en que la demanda se articula allí.

En el nivel de la castración, tenemos un sujeto en calidad de real, pero bajo la forma en que desde entonces hemos aprendido a articularlo y a descubrirlo, es decir, como el sujeto hablante, el sujeto concreto. Está marcado por el signo de la palabra. Inscribimos S tachada, por supuesto.

Esto es lo que me parece que ciertos filósofos intentan articular desde hace algún tiempo acerca de la naturaleza singular de la acción humana. No es posible encarar este tema sin percatarse de que hay algo que no anda bien en la idea ilusoria de hacer, de no sé qué comienzo absoluto, el término último en donde señalar la noción de agente. A lo largo del tiempo han intentado presentarnos eso, lo que no anda, bajo la forma de diversas especulaciones sobre la libertad que sería al mismo tiempo necesidad. He aquí el último término en que los filósofos han llegado a articular algo: no hay otra acción verdadera que la de meternos de algún modo en la línea de las voluntades divinas.

Lo que aquí aportamos puede como mínimo pretender ser de un registro completamente diferente por la cualidad particular de su articulación. Decimos que el sujeto, en calidad de real, tiene la propiedad de tener una relación particular con la palabra, y que en él esa relación condiciona ese eclipse, esa falta fundamental que lo estructura en el nivel simbólico dentro de la relación con la castración. Aquí no se trata de un lingote de oro, de una llave maestra que abre todo; no es más que el comienzo de una articulación, pero es algo que jamás ha sido dicho –tal vez valga la pena subrayarlo.

Pues bien, ¿qué es lo que va a aparecer en el nivel de la privación? ¿Qué deviene, en ese nivel, el sujeto que ha sido simbólicamente castrado? Subrayen bien que ha sido simbólicamente castrado en el nivel de su posición como sujeto hablante y no en el nivel de su ser. Lo que está en juego se vuelve mucho más claro y mucho más fácil de connotar a partir del momento en que planteamos el problema en términos

de duelo. El ser en cuestión ha de hacer el duelo por aquello que debe ofrecer en sacrificio, en holocausto, para elevarlo a su función de significante faltante.

En el plano imaginario, el sujeto es idéntico a las imágenes biológicas que lo guían y que trazan el surco preparado de su *behaviour*, de lo que va a atraerlo por todas las vías de la voracidad y del apareamiento. Allí, en el plano imaginario, algo es capturado, marcado, sustraído. De ello resulta un sujeto realmente privado. Nuestro conocimiento, nuestra contemplación, no nos permite localizar, situar, esa privación en ningún lado de lo real, porque lo real en calidad de tal se define como siempre pleno.

Reencontramos aquí, pero bajo otra forma y acentuado de manera diferente, lo que pudo observar el pensamiento que con o sin razón denominan existencialista, a saber, que el sujeto humano, vivo, es el que introduce en lo real una nadificación. Así lo denominan ellos; nosotros lo denominamos de otro modo. No nos alcanza, no nos satisface, esa nadificación con que los filósofos se solazan e incluso hacen de ella su solaz [*dimanche*] de la vida –véase Raymond Queneau–,[1] vistos los usos más que artificiosos que la prestidigitación dialéctica moderna le da.

Nosotros lo denominamos *menos phi* ($-\varphi$). Es lo que Freud señaló como lo esencial de la marca, sobre el hombre, de su relación con el *lógos*, es decir, la castración, aquí efectivamente asumida en el plano imaginario. Esta notación nos servirá para definir el objeto *a* del deseo, tal como aparece en nuestra formulación del fantasma, y habremos de situarlo en relación con las categorías, los rótulos, los registros, que en el psicoanálisis nos son habituales.

El objeto *a* del deseo es ese objeto que sostiene la relación del sujeto con lo que éste no es. Hasta aquí, vamos casi tan lejos, incluso un poquito más, de lo que la filosofía tradicional y existencialista ha formulado bajo la forma de la negatividad o de la nadificación del sujeto existente. Pero nosotros agregamos: con lo que éste no es *en la medida en que no es el falo*. El objeto *a* sostiene al sujeto en la posición privilegiada que éste es llevado a ocupar en ciertas situaciones y que en sentido estricto es la siguiente: que él no es el falo.

Se nos ha tornado ahora exigible elaborar una justa definición del objeto *a*. Por lo menos, ha llegado el momento de que intentemos ver

1. Alusión a la novela *Le Dimanche de la vie* (El domingo de la vida), de Queneau. [N. del T.]

cómo se ordena, y al mismo tiempo se diferencia, lo que hasta ahora, en nuestra experiencia, con o sin razón hemos comenzado a articular como lo que es el objeto.

Vamos a tener que plantearnos la pregunta: ¿acaso por medio de ese objeto –en la medida en que es *a*– definimos el objeto genital? ¿Y querría ello decir que los objetos pregenitales no son objetos? No respondo la pregunta, sólo digo que ésta se plantea una vez que articulamos el problema como lo hacemos.

Está claro que la respuesta no podría ser muy simple. No obstante, nuestra manera de plantear el problema tiene desde ahora una ventaja: la de permitirnos ver la distinción, el sesgo, el plano de fractura, que se establece entre la fase fálica –lo que así ha sido denominado hasta ahora (aquí me mantengo en la estricta vía de nuestra experiencia tradicionalmente aceptada)– y la fase genital, aquella donde culminan la formación y la maduración del objeto. Desde hace algunos años, en efecto, era por completo imposible hallar la relación entre ambas.

En el nivel de la privación, en que el sujeto es sujeto del deseo, su posición siempre permanece velada. No se deja percibir más que en fanías, apariciones relampagueantes de su reflejo en el nivel del objeto, bajo la forma de tenerlo o no tenerlo. Pero, como tal, esa posición radical del sujeto es la de no ser el falo. Es la de ser, si me permiten, un objeto negativo. Ustedes ven hasta dónde voy.

Bien podemos considerar alienadas las tres formas en que aparece el sujeto en el nivel de los tres términos –castración, frustración, privación–, pero a condición de dar a esa alienación, en cada caso, una articulación sensiblemente diferente, diversificada. En el nivel de la castración, el sujeto aparece en una síncopa del significante. Otra cosa es cuando aparece en el nivel de la frustración, como sometido a la ley de todos, la del Otro. Y otra cosa más es cuando, en el nivel de la privación, él mismo ha de situarse en el deseo.

La forma de la desaparición del sujeto se nos presenta pues, respecto de las otras dos, con una originalidad singular, apropiada para incitarnos a articularla más adelante.

Es lo que en efecto se produce en nuestra experiencia, y hacia allí nos lanza el desarrollo de la tragedia *Hamlet*.

3

El *algo podrido* que el pobre Hamlet debe enderezar tiene la más estrecha relación con su posición de sujeto respecto del falo.

A través de toda la pieza, sentimos ese término presente por doquier en el desorden manifiesto de Hamlet cada vez que se aproxima, si cabe decirlo, a los puntos candentes de su acción. Hoy no podría más que indicarles rápido los puntos que nos permiten seguir sus huellas.

Hay algo muy extraño en la manera en que Hamlet habla de su padre muerto, con una exaltación idealizante que se resume más o menos en lo siguiente: que se le quiebra la voz al decir lo que tiene que decir al respecto. En verdad, se ahoga, se atraganta, para concluir por medio de una de esas formas particulares del significante que en inglés se denominan *pregnant*, es decir, una expresión que tiene un sentido más allá de su sentido: no encuentra otra cosa que decir de su padre, excepto que era *a man* como cualquier otro. Es muy obvio que lo que quiere decir es lo contrario. Primera huella de lo que está en juego.

Hay muchos otros términos. El rechazo, la desvalorización, el desprecio, que vierte sobre Claudio, tiene todos los aspectos de una negación. El desenfreno de injurias con que lo cubre, y en particular ante su madre, culmina en ese término que no puede dejar de indicarnos que hay allí algo problemático: *A king of shreds and patches*, o sea, "Un rey de parches y remiendos", un rey hecho de restos empalmados.

No podemos dejar de hacer el enlace con ese hecho manifiesto en la tragedia *Hamlet*, y que la distingue de la tragedia edípica: después del asesinato del padre, el falo siempre está allí. Sin lugar a dudas siempre está allí, y justamente Claudio es quien se encarga de encarnarlo. Todo el tiempo se trata del falo real de Claudio.

Hamlet no tiene, en suma, otra cosa que reprocharle a su madre sino el habérselo embutido apenas hubo desaparecido su padre. Y termina por remitirla, con ímpetu y discurso acobardados, a ese fatal y fatídico objeto, que aquí es lisa y llanamente real. Todo el drama parece girar en derredor.

De esa mujer que no nos parece una mujer, en su naturaleza tan diferente de las otras, debemos pensar –dados los sentimientos que por otro lado muestra– que hay algo muy fuerte que de todos modos debe de ligarla a su partenaire. Bien parece que ése es el punto en torno al cual gira y vacila la acción de Hamlet. Aquí, si cabe decirlo, su genio sorprendido tiembla ante algo por completo inesperado.

Es que el falo está en posición absolutamente ectópica respecto de la posición edípica tal como nuestro análisis la articula. El falo es aquí lisa y llanamente real, la cuestión es golpearlo a título de tal, y Hamlet siempre se detiene antes de hacerlo. Ese aspecto incierto, ese titubeo ante el objeto que hay que atacar, es manifiesto en el momento en que él encuentra a nuestro Claudio cuando reza, y se dice que bien podría matarlo: *Now might I do it pat*. El resorte mismo de lo que a cada instante hace que el brazo de Hamlet se desvíe es justamente ese lazo narcisista acerca del cual Freud nos habla en su texto sobre el ocaso del Edipo. No se puede golpear el falo porque, por más que sea sin lugar a dudas real, es una sombra.

Les ruego meditarlo a propósito de toda clase de cosas muy extrañas, muy paradójicas, y, en particular, la siguiente. ¡Cuánto nos conmovíamos en su momento, preguntándonos por qué, al fin y al cabo, no asesinaban a Hitler! Él representa a la perfección el objeto cuya función Freud nos muestra en su *Massenpsychologie*, donde detalla el tipo de homogeneización de la masa que se obtiene por identificación con un objeto en el horizonte, un objeto *x*, que no es como los demás. ¿Acaso esto no se entronca con aquello acerca de lo cual estamos hablando?

Lo que está en juego es la manifestación por entero enigmática del significante de la potencia como tal. Cuando éste se presenta bajo una forma particularmente sobrecogedora en lo real, como es el caso en *Hamlet* –la del criminal instalado como usurpador–, el Edipo desvía el brazo de Hamlet, pero porque él sabe que lo que ha de golpear es otra cosa que lo que allí está. Esto es tan verdadero que, dos minutos más tarde, cuando haya llegado a la alcoba de su madre y haya comenzado a devanarle las tripas con ganas, escucha un ruido detrás del tapiz y se abalanza sin mirar.

Ya no sé qué autor astuto hizo notar que es imposible que Hamlet crea que se trate de Claudio, ya que acaba de dejarlo en la habitación de al lado. No obstante, cuando haya reventado, destripado, al desdichado Polonio, hará la siguiente reflexión: *¡Pobre viejo loco! Yo creía tener que vérmelas con algo mejor*. Todos piensan que quiso matar a Claudio, pero a fin de cuentas ante él se detuvo porque quería algo mejor, es decir, pillarlo a él también en la flor de su pecado. Tal como se le presentó allí, no era eso, no era el adecuado.

Lo que está en juego es justamente el falo. Y por eso él jamás podrá atacarlo hasta el momento en que haya hecho el sacrificio completo, y también a pesar suyo, de todo su apego narcisista. Sólo cuan-

do esté herido de muerte, y sabiéndolo, podrá hacer el acto que alcanza a Claudio.

La cosa es singular, evidente; también está inscripta en toda clase de pequeños enigmas del estilo de Hamlet.

Fíjense en el momento en que ha escondido en un rincón debajo de la escalera a ese Polonio que para él no es más que un *calf*, un borrego capital que de algún modo inmoló a los manes de su padre y cuyo asesinato no lo afecta mucho. Por doquier le preguntan qué se trae entre manos, y hete aquí que él desliza algunas de sus pequeñas chanzas que siempre son tan desconcertantes para sus adversarios.

Todo el mundo se pregunta si ése es en efecto el fondo de la cuestión, si lo que dice es lo que quiere decir, ya que lo que dice excita a todo el mundo en el lugar justo, pero para que lo diga debe de saber tanto al respecto que no es posible creerlo, y así sucesivamente. Esa posición debe sernos bastante familiar desde el punto de vista del fenómeno de la confesión del sujeto.

Hamlet dice entonces las siguientes palabras, que hasta el presente han permanecido bastante cerradas a los autores. *The body is with the king* –no emplea el término *corpse*, dice *body*, les ruego notarlo–, *but the king is not with the body*. Les ruego apenas remplazar el término *rey* por el término *falo*, para percatarse de que eso es precisamente lo que está en juego. O sea que el cuerpo está comprometido en este asunto del falo, ¡y cuánto!, pero el falo, en cambio, no está comprometido con nada, y siempre se les desliza entre los dedos.

A continuación añade: *The king is a thing*. "¡Una cosa!", le dice la gente, completamente pasmada, estupefacta, como cada vez que él se entrega a sus aforismos habituales, *A thing, my lord?* Hamlet: *Of nothing*, "Una cosa de nada". A partir de esto, todo el mundo resulta entusiasmarse con no sé qué cita del Salmista donde se dice en efecto que el hombre es *a thing of not*, una cosa de nada, pero creo que para aclarar esto es mejor remitirse a los textos shakesperianos.

Tras una lectura atenta de los *Sonnets*, me parece que Shakespeare ha ilustrado en su persona un punto muy extremo y singular del deseo. En alguna parte de uno de sus sonetos, cuya audacia ni nos imaginamos –me sorprende que pueda hablarse de ambigüedad a propósito de ellos–, habla al objeto de su amor, que, como todo el mundo sabe, era de su propio sexo, un joven muy encantador –se cree– que bien parece haber sido el conde de Essex. *Tú tienes todos los aspectos que satisfacen al amor*, dice a ese joven, *en todo pareces una mujer, salvo una cosita*

–one thing– *que la Naturaleza quiso proporcionarte, sabe Dios por qué, y a mí esa cosita, desgraciadamente, de nada me sirve* –to my purpose nothing–; *lamento mucho que sea la delicia de las mujeres*. Y Shakespeare agrega: *En fin, mientras tu amor permanezca, que eso les plazca.*

Aquí se emplean estrictamente los términos *thing* y *nothing*, y no hay la menor duda de que forman parte del vocabulario familiar de Shakespeare. Pero ese vocabulario, después de todo, aquí no es más que un dato secundario. Lo importante es saber si podemos penetrar en lo que constituye la posición creadora de Shakespeare.

En el plano sexual, su posición puede, sin duda alguna, ser considerada invertida, pero quizá no sea, en el plano del amor, tan pervertida.

Entrar en el camino de los *Sonnets* nos permitirá precisar, con un detalle un poco mayor aún, la dialéctica del sujeto con el objeto de su deseo, cuando el objeto, al desaparecer, al desvanecerse con paso lento, por alguna vía –la vía principal es la del duelo–, hace manifestarse por un tiempo –un tiempo que no podría subsistir más que en el destello de un instante– la verdadera naturaleza de lo que le corresponde en el sujeto, a saber, lo que denominaré las apariciones del falo, las *falofanías*.

En este punto los dejaré hoy.

29 DE ABRIL DE 1959

LA DIALÉCTICA DEL DESEO

XX

EL FANTASMA FUNDAMENTAL

Ningún acuerdo preformado entre el deseo y el mundo
Privilegio de la sincronía
Deseo y realidad en Glover y Hartmann
Nuestra experiencia de la homosexualidad
La dialéctica captada en su sincronía

Hablamos del deseo, entonces. El camino que este año hemos tomado nos obliga a veces, como todo camino, a dar largos rodeos. Por eso, durante esta interrupción de una quincena intenté volver a centrar nuestro esfuerzo para recuperar el origen, al mismo tiempo que la mira, de nuestro discurso.

Eso me llevó a hacer una puesta a punto de la cuestión, que asimismo les está destinada, creo, y que también será para nosotros apenas otro modo de concentrar nuestra atención a fin de progresar en nuestra búsqueda.

En el punto al que llegamos, intentemos articular con qué nos hemos dado cita. No sólo es la cita de este seminario, ni tampoco la cita de nuestro trabajo cotidiano como analistas. Es sobre todo la cita que tenemos con nuestra función de analistas y con el sentido del análisis.

Si el psicoanálisis apenas fuese, entre otras en la historia, una empresa terapéutica más o menos fundada, más o menos lograda, no podría sino sorprendernos la persistencia de semejante movimiento. No hay ejemplo de ninguna teorización, de una ortopedia psíquica cualquiera, que haya tenido una carrera más larga que medio siglo.

¿A qué se debe la persistencia del análisis, su lugar más allá de su utilización médica, que nadie a fin de cuentas piensa poner en entredi-

cho? Es que hay en él –no podemos dejar de sentirlo– algo que concierne al hombre de una manera a la vez nueva, seria y auténtica. Nueva en su aporte, seria en su alcance, ¿autentificada por medio de qué? Sin duda por medio de otra cosa que resultados a menudo discutibles, a veces precarios.

Creo que lo más característico en el fenómeno es el sentimiento que tenemos de que esa cosa que una vez llamé *la cosa freudiana* es una cosa acerca de la cual hablamos por primera vez. Más aún, llegaré a decir que la manifestación más segura de la autenticidad de la cosa, que el testimonio que cada día se da al respecto, es la cháchara que hay en derredor.

Lo que impacta, en efecto, si ustedes toman en su totalidad la producción analítica, es que los autores siempre se esfuerzan por articular el principio de su propia actividad en el análisis, sin jamás arribar a nada que sea acabado, cerrado, consumado, satisfactorio. Ese perpetuo deslizamiento dialéctico, que constituye el movimiento mismo y la vida de la búsqueda analítica, testimonia la especificidad del problema al cual está enganchada nuestra búsqueda.

Todo lo que ésta conlleva de torpeza, de confusión y de inestabilidad, incluso en sus principios, todo lo que tiene de equívoco nuestra práctica, en la cual siempre nos topamos con lo que queríamos evitar, a saber, la sugestión, la persuasión, la construcción, incluso la mistagogía, todas esas contradicciones en el movimiento analítico no hacen más que resaltar mejor la especificidad de la cosa freudiana.

1

La cosa freudiana es el deseo. Así es, al menos, como nosotros la enfocamos este año, por hipótesis, pero sostenidos como estamos por la marcha concéntrica de nuestra búsqueda precedente.

No obstante, al articular esta fórmula nos damos cuenta de una suerte de contradicción, en la medida en que todo el esfuerzo de teorización de los analistas parece manifestarse en el sentido de hacer que el deseo pierda el acento original que sin embargo tiene –no podemos dejar de palparlo– cuando tenemos que vérnoslas con él en la experiencia analítica.

Bajo ningún concepto podemos considerar que el deseo funcione de manera reducida, normalizada, conforme a las exigencias de una suerte de preformación orgánica que llevaría por vías trazadas con antelación y a las cuales habríamos de reconducirlo cuando se aparta de ellas. Muy por el contrario, desde el origen de la articulación analítica por parte de Freud, el deseo se presenta con el carácter que designa el término *lust* en inglés, que significa tanto *codicia* como *lujuria*. Encuentran el mismo término en alemán dentro de la expresión *Lustprinzip*, y ustedes saben que ésta conserva toda la ambigüedad que oscila del placer al deseo.

En la experiencia, el deseo se presenta ante todo como un trastorno. Trastorna la percepción del objeto. Tal como nos lo muestran las maldiciones de los poetas y de los moralistas, degrada al objeto, lo desordena, lo envilece, en todos los casos lo sacude, y a veces llega a disolver incluso a quien lo percibe, es decir, al sujeto.

Encontramos ese acento, por cierto, al principio de la posición freudiana. No obstante, tal como Freud lo pone en primer plano, la *Lust* se articula de una manera radicalmente diferente de todo lo que antes había sido articulado acerca del deseo. El *Lustprinzip* se nos presenta como algo que en su fuente se opone al principio de realidad. La experiencia original del deseo resulta contraria a la construcción de la realidad. La búsqueda que la caracteriza posee un carácter ciego. En resumidas cuentas, el deseo se presenta como el tormento del hombre.

Ahora bien, todos aquellos que hasta ese momento habían intentado articular el sentido de las vías del hombre en su exploración, siempre habían puesto en el principio la búsqueda, por parte del hombre, de su bien. Todo el pensamiento filosófico, a través de los siglos, jamás ha formulado una teoría moral del hombre en la cual el principio de placer, sea cual fuere, no haya sido de entrada definido y afirmado como hedonista. Esto significa que el hombre, sépalo o no, busca fundamentalmente su bien, de suerte tal que los errores y las aberraciones de su deseo sólo pueden promoverse en la experiencia a título de accidentes.

Con Freud aparece por primera vez una teoría del hombre cuyo principio está en contradicción fundamental con el principio hedonista. Se da al placer un acento muy diferente, en la medida en que, en Freud, ese significante mismo está contaminado por el acento especial con el cual se presenta *the lust*, la *Lust*, la codicia, el deseo.

Al revés de lo que una idea armónica, optimista, del desarrollo humano podría a fin de cuentas llevarnos a suponer, no hay ningún

acuerdo preformado entre el deseo y el campo del mundo. No es así como se organiza, como se compone, el deseo. La experiencia analítica nos lo enseña: las cosas van en un sentido muy diferente. Según lo hemos enunciado aquí, el análisis nos embarca en una vía de experiencia cuyo desarrollo mismo nos hace perder el acento del instinto primordial, invalida para nosotros su afirmación.

Es decir que la historia del deseo se organiza como un discurso que se desarrolla en lo insensato. Esto es el inconsciente. Los desplazamientos y condensaciones en el discurso del inconsciente son sin duda alguna lo que en el discurso en general constituyen desplazamientos y condensaciones, o sea, metonimias y metáforas. Pero aquí son metáforas que no engendran sentido alguno, y desplazamientos que no transportan ningún ser y en los cuales el sujeto no reconoce algo que se desplace.

La experiencia del análisis se ha desarrollado consagrándose a la exploración de ese discurso del inconsciente. La dimensión radical que aquí está en juego es la diacronía. En cambio, la sincronía es lo que constituye la esencia de la búsqueda que proseguimos este año. Nuestro esfuerzo va a recuperar lo tocante al deseo para situarlo en la sincronía.

Cada vez que encaramos nuestra experiencia –ya sea leyendo el informe, el *textbook*, de la experiencia más original del análisis, a saber, *La interpretación de los sueños*, o tomando una secuencia de interpretaciones en una sesión analítica cualquiera–, podemos percibir que todo ejercicio de interpretación tiene un carácter de remisión de anhelo en anhelo, donde se inscriben el movimiento del sujeto y también la distancia en que éste se encuentra respecto de sus propios anhelos. Ese mecanismo de remisión indefinida, si bien jamás nos presenta el deseo salvo bajo una forma articulada, supone no obstante en su principio algo que lo requiere.

Aquí entra en juego nuestra referencia estrictamente lingüística a la estructura. Nos recuerda que no podría haber formación simbólica sin que hubiese de manera primordial –antes de todo ejercicio de la palabra que se denomine discurso– un sincronismo, una estructura del lenguaje como sistema sincrónico. Nos parece entonces legítima la esperanza de llegar a localizar del mismo modo, en la sincronía, la función del deseo.

Lo que denominamos hombre es de aquí en más una *x*, un sujeto tachado, en la medida en que es el sujeto del *lógos* y en que se constituye en el significante como sujeto.

Dentro de la relación sincrónica entre el sujeto y el significante, ¿dónde se sitúa el deseo?

Basta con ver por qué vías avanza hoy la investigación analítica, por desconocimiento de la organización estructural, para percibir cuán necesaria es nuestra reelaboración o reconsideración de la cuestión del deseo sobre esta base.

2

Mientras que recién les articulaba la oposición principial instaurada por la experiencia freudiana entre principio de placer y principio de realidad, ¿sabían ustedes que justo hemos llegado al punto en que los autores intentan articular la teoría en los términos mismos que yo decía que hay que proscribir, y con los cuales el deseo no se compone?

No se compone con ellos más que en las ganas que esos autores tienen de pensarlo o de percibirlo como algo que concuerda con el canto del mundo. Hacen todo por intentar deducir la idea que se forjan acerca de un desarrollo acabado, o al menos esperable, a partir de una convergencia supuesta de la experiencia hacia una maduración.

Al mismo tiempo, si los autores pudiesen en efecto articular la teoría analítica en esos términos y satisfacerse con la adaptación ontológica del sujeto a su experiencia del mundo, ello significaría que han abandonado todo contacto con su práctica como analistas. Cuanto más van en el sentido de esa exigencia, más errores reveladores cometen –reveladores de que habría que articular las cosas de otro modo– y a más paradojas llegan.

Tomo un ejemplo, y lo tomo de uno de los mejores autores que hay, uno de los más preocupados por una articulación justa, no sólo de nuestra experiencia, sino también de la totalidad de sus datos de partida, y que tiene asimismo el mérito de haberse esforzado por inventariar las nociones y conceptos que utilizamos. Me refiero a Edward Glover.

Hay que conocer su obra, sin duda, por la suma de experiencias que incluye y porque es una de las más útiles para quien quiera intentar saber lo que hace –lo cual, en el análisis, es más indispensable que en otro lugar. Tomo uno de sus numerosos artículos, que ustedes deben leer, publicado en el *International Journal of Psychoanalysis* de octubre de 1933, nº 4. Se intitula “The relation of perversion-formation to the development of reality-sense”.

Hay en ese artículo muchas cosas que es importante discutir; como mínimo, los términos de partida que nos da con el objetivo de manejar de manera correcta lo que intenta mostrarnos. En particular:

1. Define el *sentido de realidad* como "una facultad cuya existencia inferimos examinando la prueba de realidad".[1] A veces es interesante que las cosas sean formuladas con claridad.

2. Lo que él denomina *prueba eficiente de realidad* se define así: "para todo sujeto que ha pasado la etapa de la pubertad, es la capacidad de mantener contacto psíquico con los objetos que promueven gratificación del instinto, incluyendo también aquí el impulso infantil, tanto modificado cuanto residual".

3. Por último, la *objetividad* se define como "la capacidad de evaluar la relación del impulso instintivo con el objeto instintivo, ocurra o no que las metas del impulso sean, puedan ser, o vayan a ser, gratificadas".

He aquí los datos de principio, que son muy importantes. Ustedes no pueden dejar de asombrarse por el hecho de que el autor dé aquí al término *objetividad* un carácter que no es el que por lo general se le atribuye. Nos decimos que no toda la dimensión original de la búsqueda freudiana se ha perdido, dado que esta definición de la objetividad trastorna lo que hasta ese momento nos parecía una categoría requerida por nuestra visión del mundo.

Sobre esta base, el autor emprende una investigación acerca de lo que significa el lazo perverso –que debe entenderse en el más amplio sentido– en su relación con el sentido de realidad. A fin de cuentas, ¿cuál es el espíritu del artículo? Es el de concebir la formación perversa como un medio, para el sujeto, de precaverse de los desgarros, de las cosas que hacen *¡pumba!*, de todo lo que para él no se inscribe en una realidad coherente. El autor articula con mucha precisión la perversión como *la tabla de salvación que permite al sujeto asegurar a esa realidad una existencia continua.*

He aquí otra visión original, ya que de ella resulta una suerte de omnipresencia de la función perversa. Glover se ejercita entonces en reconstruir las inserciones cronológicas de la misma, es decir que inserta sus apariciones en un sistema de anterioridad y de posterioridad,

1. Traducción directa del inglés, *On the Early Development of Mind*, New Brunswick y Londres, Transaction Publishers, 2010. [N. del T.]

en el cual se escalonan como más primitivos los trastornos psicóticos y después vienen los trastornos neuróticos. Entre ambos se inscribe la toxicomanía, que correspondería a una etapa intermedia. En síntesis, es cuestión de determinar, hablando en sentido cronológico, los puntos de unión, los puntos históricamente fecundos, los puntos del desarrollo a los cuales se remonta el origen de las diversas afecciones.

Esta visión no deja de ser criticable, como cada vez que se intenta una pura y simple localización genética de las afecciones analizables. Como aquí no podemos entrar en detalles, destacaré apenas un párrafo que les muestra a qué punto de paradoja conduce toda tentativa que tenga por resorte reducir la función con la cual tenemos que vérnoslas en el nivel del deseo, o del principio del deseo, a una etapa preliminar, preparatoria, aún inacabada, de la adaptación a la realidad, a una primera forma de la relación con la realidad. El principio del cual Glover parte –aquí como en otros lugares– para desarrollar su pensamiento es, en efecto, el de clasificar la formación perversa respecto del sentido de realidad.

Les indicaré las consecuencias que ello entraña, citándoles apenas un pequeño pasaje del artículo de Glover que no difiere de mil otros que se encuentran en sus escritos más que por la forma gráfica, literaria, paradójica, y verdaderamente expresiva, en que se presenta. Aclaro que este artículo se sitúa en el periodo que cabe denominar *kleiniano* del pensamiento de Glover –que tiene muchos puntos en común con el sistema kleiniano, a pesar de la lucha que él creyó tener que sostener, en el plano teórico, contra Melanie Klein.

Estamos pues en el momento –dice– en que la fase llamada paranoide del sujeto resultó desembocar en el *sistema de realidad* que él denomina *oral-anal*. Glover caracteriza ese mundo –en que se supone que el niño vive– mediante los siguientes términos: "el mundo exterior {*representa*} una combinación entre una carnicería, un *public lavatory* {*en otras palabras, un urinario o incluso algo más elaborado*} bajo un bombardeo y una sala de autopsias". Y Glover nos explica entonces que el punto central de su intervención en ese momento tiene como efecto transformar ese mundo, más bien revuelto, catastrófico, "en una más tranquilizadora y fascinante farmacia en la cual no obstante {*hay una reserva*} el armario de venenos está sin llave".

Esto es muy bonito y muy pintoresco. No obstante, por implícita, profunda, velada, que la vivencia del hombrecito sea, o que podamos suponer que sea, existe de todos modos cierta dificultad en concebir que

él encare en efecto la realidad bajo la forma de una carnicería, de un baño público bajo un bombardeo y de una cámara frigorífica.

Que esto se presente de entrada bajo un aspecto chocante no es razón para que rechacemos su principio, pero al mismo tiempo es legítimo expresar cierta duda sobre la exactitud de tal formulación. Es obvio que ésta no podría coincidir con una forma regular del desarrollo del hombrecito, sobre todo cuando consideramos dicho desarrollo como caracterizado por los modos de adaptación del sujeto a la realidad.

Como mínimo, tal formulación implica necesariamente la articulación de una doble realidad. En una, podría inscribirse la experiencia conductista, pero habría otra, cuyas irrupciones en el comportamiento del sujeto estaríamos reducidos a vigilar. Dicho en otros términos, estamos obligados a restaurar desde el origen la autonomía, la originalidad, de otra dimensión, que no es la realidad primitiva, sino que desde el comienzo es un más allá de la vivencia del sujeto.

Una vez articulada, esta contradicción se torna tan evidente que tal vez deba excusarme por haber insistido al respecto durante tanto tiempo. No obstante, en ciertas formulaciones está tan bien disimulada que introduce un grave equívoco en el uso del término *realidad*. Cuando consideramos que la realidad conoce un desarrollo paralelo al de los instintos –y ésta es sin duda la posición más comúnmente aceptada–, desembocamos en extrañas paradojas que no dejan de tener repercusiones en la práctica.

Si suponemos que el deseo ya está allí, que está en la realidad, se vuelve necesario hablar al respecto, no bajo una forma disimulada, sino bajo su forma original, a saber, la del instinto, que estaría en juego tanto en la evolución como en la experiencia analítica. Decir que el deseo se inscribe en un orden del mismo género que el de la realidad, que es del mismo orden que la realidad, que es por entero articulable y asumible en términos de realidad –formulaciones, todas éstas, que hoy en día se encuentran en la teorización analítica más cotidiana–, implica la siguiente paradoja, a saber, que la maduración del deseo es lo que permite al mundo culminar en su objetividad. Esta proposición forma parte, en mayor o menor medida, del credo de cierto análisis.

Aquí sólo quiero plantear la cuestión de lo que ello significa en concreto. Para nosotros, seres vivos, ¿qué es un mundo? ¿Qué es la realidad en el sentido del psicoanálisis hartmanniano, por ejemplo?

Hartmann da todo el lugar que merecen a los elementos estructurantes que conlleva la organización del yo. Ese yo –dice– está adaptado a

desplazarse de una manera eficaz en la realidad constituida. Pues bien, yo también querría permitirme dar imágenes que les hagan sentir de qué hablamos. Para fijar ideas, identificaremos la forma más típica y más acabada del mundo acerca del cual nos hablan, la realidad adulta, con un mundo de abogados estadounidenses.

En efecto, el mundo de abogados estadounidenses no sólo es un campo importante de nuestro universo, sino que en la actualidad me parece que es el mundo más elaborado que podamos definir en cuanto a la relación con la realidad –o al menos con lo que así se denomina. O sea que nada falta en un abanico que parte de cierta relación de violencia –cuya presencia es esencial, fundamental, siempre exigible, para que no pueda decirse que la realidad esté allí elidida en modo alguno– y que se extiende hasta esos refinamientos de procedimiento que permiten insertar en ese mundo toda clase de novedades paradójicas que están definidas por una relación con la ley que, en lo esencial, está constituida por los rodeos necesarios para obtener su más perfecta violación.

He aquí el mundo de la realidad. Pero ahora, ¿qué relación hay entre ese mundo y lo que cabe denominar un deseo maduro, en el sentido de la maduración genital?

La cuestión puede sin duda ser zanjada de muchas maneras, una de las cuales es la de la experiencia, a saber, el comportamiento sexual del abogado estadounidense. Ahora bien, nada parece confirmar, hasta hoy, que haya una correlación exacta entre el acabamiento perfecto de un mundo cuyas actividades todas son tan bien conducidas y una perfecta armonía en las relaciones con el otro, en la medida en que éstas entrañan cierto logro o acuerdo en el plano del amor. Nada lo prueba, e incluso a casi nadie se le ocurrirá sostenerlo.

Ésta no es más que una manera global de ilustrarles dónde se plantea la cuestión. La cuestión radica en que aquí se mantiene una confusión a propósito del término *objeto*.

Por una parte, está el objeto que se situaría en la realidad, en el sentido en que acabamos de articularlo. Por otra parte, está el objeto que se inscribe en la relación del sujeto con el objeto, relación que implica, al menos de manera latente, conocimiento. Cuando se sostiene que la maduración del deseo implica, por eso mismo, una maduración del objeto, ¿de qué objeto se trata?

Es un objeto muy diferente de aquel que podemos en efecto situar allí donde una localización objetiva nos permite caracterizar las relaciones de realidad. El objeto en cuestión nos es familiar desde hace mucho

tiempo bajo el nombre de objeto del conocimiento –aunque allí esté velado por completo.

Ese objeto ha sido la meta, el objetivo, el término, de una larga búsqueda proseguida en el curso de los siglos. Esa búsqueda sigue aún, tras los frutos que obtuvo cuando se convirtió en lo que denominamos *ciencia*, luego de haber tenido que atravesar durante mucho tiempo las vías de un arraigo del sujeto en el mundo. No podemos negar que la ciencia haya podido en cierto momento tomar como punto de partida ese arraigo –lo entiendo en el plano filosófico–, por más que ahora ella se distinga de esa relación de meditación como un niño que adquiere su independencia pero que por mucho tiempo se alimentaba de ello. De ese arraigo original nos quedan huellas bajo el nombre de teoría del conocimiento.

En ese orden, se han acercado lo más posible a una profunda identificación entre los dos términos de la relación sujeto-objeto. El conocer se remite a una conaturalidad. Toda captación del objeto manifiesta algo de una armonía principial.

Desde luego, no lo olvidemos, esto no es más que lo característico de una experiencia especializada que se destaca dentro de una historia que se distribuye en varias ramas, pero aquí nos contentaremos con dirigir nuestra atención a la rama que nos es propia, la de la filosofía griega.

El esfuerzo por delimitar y afirmar lo que se denomina *objeto* implica una actitud principial, y sería por completo errado considerar que ahora, una vez obtenidos los resultados, podemos elidirla, como si esa posición de principio careciese de importancia para su efecto.

En ese esfuerzo del conocimiento, ¿qué es lo que, de una posición de deseo, estaba implicado? Si bien nosotros, los analistas, somos sin duda capaces de introducir tal cuestión, ésta no había pasado desapercibida para la experiencia religiosa, y no haremos, aquí como en otros lados, más que reencontrarla. En la medida en que puede darse a sí misma otros fines, la experiencia religiosa individualizó ese deseo, en efecto, como deseo de saber, *cupido sciendi*. Que le encontremos bases más radicales bajo la forma de cierta pulsión ambivalente del tipo de la escoptofilia, e incluso de la incorporación oral, no es más que agregar nuestro toque.

En todo caso, lo cierto es que el desarrollo del conocimiento –con las nociones implícitas que éste entraña acerca del objeto– resulta de una elección. Ninguna instauración de la posición filosófica ha dejado jamás, en el curso de los siglos, de hacerse reconocer como una posición de sacrificio de algo. La entrada del sujeto en el orden de lo que se denomina la investigación desinteresada, cuyo fruto es la objetividad –después de todo, alcanzar la objetividad jamás se definió de otro modo que como alcanzar cierta realidad desde una perspectiva desinteresada–, se paga, al menos por principio, con la exclusión de cierta forma de deseo.

He aquí en qué perspectiva se ha constituido la noción de objeto. Si la reintroducimos aquí, no es en vano. Ello se debe a que sabemos lo que hacemos. Se debe a que esa perspectiva está implícita en la suposición de una correspondencia virtual, latente, que hay que recuperar u obtener, entre la investigación del deseo y el objeto que ésta explora.

Cabe distinguir, por el contrario, entre el objeto que satisface el deseo de conocimiento, cuya noción filosófica ha sido el fruto de la elaboración de siglos, y el objeto de todo deseo.

A una confusión entre ambas nociones se debe el hecho de que los analistas hayan sido llevados con tanta facilidad a plantear la correspondencia entre cierta constitución del objeto y cierta maduración de la pulsión.

Al oponerme a ello, intento darles, de la relación entre el deseo y su objeto, una articulación diferente, que considero más conforme a nuestra experiencia.

Ahora pasaremos, entonces, a la articulación verdadera, que denomino sincrónica.

3

La fórmula simbólica ($\$\lozenge a$) da su forma a lo que llamo *fantasma fundamental*.

Ésa es la forma verdadera de la pretendida relación de objeto, y no la manera en que ésta ha sido articulada hasta aquí.

Decir que aquí se trata del fantasma fundamental no significa otra cosa que lo siguiente: en la perspectiva sincrónica, él garantiza al soporte del deseo su estructura mínima.

En él encuentran dos términos, cuya doble relación entre uno y otro constituye el fantasma. Esa relación se complejiza en la medida en que el sujeto se constituye como deseo en una relación tercera con el fantasma.

Hoy tomaremos la tercera perspectiva. Además, haremos pasar por *a* la asunción del sujeto. Es tan legítimo como hacerla pasar por el sujeto tachado, dado que el deseo se sostiene en una relación de confrontación con ($\$\lozenge a$) .

Ya me han escuchado articular las cosas lo bastante como para no asombrarse ni desconcertarse ni sorprenderse si propongo que el objeto *a* se defina ante todo como el soporte que el sujeto se da en la medida en que flaquea –aquí, detengámonos por un instante y comencemos por decir algo aproximativo para que les resulte elocuente–, *en la medida en que flaquea su certeza de sujeto* –y luego retomo a fin de soltarles el término exacto, aunque demasiado poco elocuente para la intuición como para que yo no tema aportarlo de entrada–, *en la medida en que flaquea su designación de sujeto.*

La cuestión se basa por entero en lo que ocurre en el Otro, en la medida en que ése es para el sujeto el lugar de su deseo. Ahora bien, en el Otro, en ese discurso del Otro que es el inconsciente, algo falta al sujeto. Lo retomaremos enseguida, lo retomaremos tantas veces como haga falta, lo retomaremos hasta el final.

Por la estructura misma que instaura la relación del sujeto con el Otro en calidad de lugar de la palabra, algo falta en el nivel del Otro. Lo que allí falta es precisamente lo que permitiría al sujeto identificarse como el sujeto del discurso que él sostiene. Por el contrario, en la medida en que ese discurso es el discurso del inconsciente, el sujeto desaparece en él.

De ello resulta que el sujeto debe emplear, para designarse, algo que es tomado a sus expensas. No a sus expensas como sujeto constituido en la palabra, sino a sus expensas como sujeto real, bien vivo, a expensas de algo que, por sí solo, no es en absoluto un sujeto. El sujeto, al pagar el precio necesario para esa localización de sí mismo en calidad de desfalleciente, es introducido así en la dimensión siempre presente cada vez que está en juego el deseo: tener que pagar la castración.

Dicho de otro modo, algo real, sobre lo cual él tiene influjo en una relación imaginaria, es elevado a la pura y simple función de significante. Éste es el sentido último, el sentido más profundo, de la castración como tal.

El descubrimiento esencial del freudismo es el hecho, hasta entonces desconocido, de que la castración está involucrada tan pronto como el deseo se manifiesta de una manera clara como tal. Este hecho nos ha abierto toda clase de hallazgos históricos, a los cuales han dado traducciones diversamente míticas que luego han intentado reducir en términos evolutivos. Que la búsqueda proseguida en esa dimensión diacrónica haya sido fecunda es un hecho indudable, pero no debe sin embargo dispensarnos de buscar en la otra dimensión –la dimensión sincrónica– cuál es la relación esencial que está involucrada.

Esa relación es la relación del sujeto con el significante, en la medida en que el sujeto no puede designarse en él, nombrarse en él, como sujeto. Tiene que compensar esa carencia poniendo, si me permiten, algo de su parte. Intento ser lo más gráfico posible, y los términos que aporto no son siempre los términos más rigurosos.

De aquello que entonces interviene, podemos encontrar el análogo en la función de ciertos símbolos del lenguaje, aquellos que los lingüistas distinguen dentro del sistema léxico bajo el nombre de *shifter symbols*. Ya hice alusión al pronombre personal *yo*, que designa a quien habla. En el plano del inconsciente, lo mismo ocurre con la *a* minúscula. Esa *a*, que no es un símbolo sino un elemento real del sujeto, es lo que interviene para sostener el momento –en el sentido sincrónico– en que el sujeto no logra designarse en el nivel de la instancia del deseo.

Sé lo cansador que puede resultarles la gimnasia mental de una articulación sostenida en este nivel. También la ilustraré, para darles algún descanso, por medio de los términos de nuestra experiencia concreta. Dije que *a* era el efecto de la castración. No dije que era el objeto de la castración. El objeto de la castración es lo que denominamos *falo*. El falo, ¿qué es?

Lo vemos aparecer en lo que la vez pasada denominaba las falofanías artificiales del análisis. También allí el análisis revela haber sido una experiencia original, absolutamente única, ya que no hubo en el pasado ninguna especie de alquimia, terapéutica o no, en la cual hayamos visto aparecer el falo. En Jerónimo Bosch vemos toda clase de miembros dislocados. O también está el *flatus*, nada menos que oloroso, en que Ernest Jones creyó tener que encontrar el prototipo del Espíritu Santo. Todo ello es exhibido en imágenes de lo más manifiestas, pero ustedes pueden observar que no se ve el falo con frecuencia. Nosotros lo vemos, y también captamos que no es fácil designar que esté aquí o allá. Al respecto, no quiero hacer más que una referencia.

Nuestra experiencia de la homosexualidad no se definió más que a partir del momento en que se empezó a analizar a los homosexuales. En un primer tiempo, no se los analizaba. Por no poder avanzar más en esa época –1905–, el profesor Freud nos dice en los *Tres ensayos de teoría*

sexual que la homosexualidad masculina se basa en la exigencia narcisista de que el objeto no esté desprovisto del atributo fálico, por cuanto el sujeto lo considera esencial.

Luego comenzamos a analizar a los homosexuales. Al respecto, les ruego remitirse a los trabajos muy ejemplares de Felix Boehm, uno de los primeros en interesarse en ello. Comienzan en los años 1920 y prosiguen hasta 1933 y más allá. También les di indicaciones bibliográficas sobre la homosexualidad cuando les hablé de la importancia de los artículos de [...].

El desarrollo del análisis muestra pues que la homosexualidad está muy lejos de ser una exigencia instintiva primordial, y que no podemos identificarla con una pura y simple fijación o desviación del instinto. Asimismo, nos damos cuenta de que el falo que interviene, de cualquier forma que sea, en el mecanismo de la homosexualidad, está muy lejos de tener el estatus común del objeto, y se lo identifica, tal vez apresuradamente, con el falo paterno, que tendría residencia fija en la vagina de la mujer y que a este título sería temido, lo cual explicaría por qué el sujeto se ve llevado a los extremos, e incluso hasta la homosexualidad. He aquí, en todos los casos, un falo de un alcance muy diferente, con una función muy diferente, y en un lugar muy diferente que el que nos dicen al comienzo.

Esto no es todo. Tras habernos alegrado, si me permiten, de tener a esta liebre por las orejas, seguimos analizando a los homosexuales, y hete aquí que nos damos cuenta de que la imagen del falo como un apéndice que, en una primera creencia, el sujeto atribuye a la mujer en la medida en que aún no estaría castrada no es la última palabra del asunto.

En efecto, si la observamos con mayor detalle, esa imagen –que en un momento ulterior reencontraremos en funcionamiento dentro de las estructuraciones analíticas de la homosexualidad– revela ser lo que cabe denominar una evaginación, la extraposición del interior del órgano vaginal. En ese fantasma –con el cual ya nos hemos encontrado en ese sueño de la capucha dada vuelta, cuyo análisis retomé ante ustedes con tanta extensión–, el apéndice fálico aparece como constituido por la exteriorización del interior. Así, cuando dentro de cierta perspectiva de investigación, muestran al homosexual en análisis la dialéctica cotidiana de su deseo, ése resulta ser el término imaginario último al cual se ve confrontado.

El homosexual que aquí está en juego es uno de aquellos que han sido analizados por Boehm, y en este punto me remito más especialmente a sus trabajos, que son muy ilustrativos y confirmados por una copiosa experiencia.

¿Qué decir de ese fantasma sino que el falo se presenta aquí bajo una forma radical, en la medida en que su función, en última instancia, es mostrar en el exterior lo que está en el interior imaginario del sujeto?

Casi no hay que sorprenderse de que aquí se establezca cierta convergencia entre lo imaginario y lo simbólico.

Sucede que lo que en lo imaginario está en situación de extraposición, de extirpación, casi separado, pero aún no separado, del interior del cuerpo, puede ser elevado, del modo más natural, a la función de símbolo, sin empero ser separado de su inserción radical, lo cual hace que se lo sienta como una amenaza a la integridad de la imagen de sí.

4

No quiero dejarlos en torno a la perspectiva que acabo de darles.

En efecto, no es lo que va a darles el sentido y la función de *a* minúscula en calidad de objeto en toda su generalidad.

En la medida en que el sujeto es deseo, está ante la inminencia de la relación castradora. Lo que da su sostén a la posición de ese sujeto es, como les dije, el objeto en el fantasma, que es la forma más acabada del objeto. Querría ahora mostrarles en qué sincronía puede articularse esa relación.

Subrayo el término *sincronía* porque la necesidad del discurso me forzará a darles de ella una fórmula que será diacrónica. Por lo tanto, ustedes podrán confundirla con una génesis. Sin embargo, no se trata de nada semejante.

Las relaciones de letras que ahora inscribiré en la pizarra apuntan a permitirnos situar en su lugar la *a* minúscula. En la medida en que el sujeto está en presencia de la castración inminente, se encuentra en relación con ese objeto. Provisoriamente designaré esa relación con el objeto como la contrapartida de esa posición del sujeto, ya que también debo acentuar lo que quiero decir al hablar de esa relación como soporte del deseo.

A	D
S_r	$\not{D}$
$\not{A}$	S
a	$\not{S}$
A′	
A″	
A‴	

Esquema sincrónico
de la dialéctica del deseo

¿Cómo se engendra esa relación sincrónica? Partimos de la posición subjetiva más original, la de la demanda. Ustedes la encuentran indicada en la primera línea, a la derecha, por medio de la D mayúscula. En el comportamiento del individuo, ésa es la manifestación, la ilustración, el ejemplo, que nos permite captar en su esencia cómo se constituye el sujeto en la medida en que entra en el significante.

La relación sincrónica en cuestión se establecerá según un algoritmo muy simple, que es el de la división. Eso está indicado por la barra vertical. Se le agrega una barra horizontal que separa niveles pero que nada tiene de esencial, ya que puede repetírsela en cada nivel.

La relación más primordial del sujeto es la relación entre el Otro, en calidad de lugar de la palabra, y la demanda. El Otro figura aquí bajo la forma de la letra A mayúscula. A dividida por D: a partir de esa relación, se instituye la dialéctica cuyo residuo va a aportarnos la posición de *a*, el objeto.

Al comienzo de ese proceso, la necesidad del sujeto se articula primordialmente en términos de alternativa significante, y se instaura todo lo que más adelante estructurará esa relación del sujeto consigo mismo denominada *deseo*. El Otro, que es aquí alguien real –sujeto real, S_r–, tiene la posibilidad, por el hecho de ser interpelado en la demanda, de hacer que ésta, cualquiera que sea, adquiera otro valor, que es el de la demanda de amor, en la medida en que se refiere pura y simplemente a la alternativa presencia-ausencia. Por eso, en el segundo nivel dotamos de una barra a la D mayúscula de la demanda.

Les señalo de pasada que no dejó de sorprenderme, conmoverme, incluso emocionarme, el hecho de haber encontrado en los *Sonnets* de

Shakespeare, literalmente, el término presencia-ausencia, en el momento en que para él la cuestión es expresar la *relación-de-amor*, con guiones.

He aquí entonces al sujeto constituido en la medida en que el Otro es un personaje real, aquel mediante el cual la demanda misma se carga de significación, aquel mediante el cual la demanda del sujeto se convierte en algo diferente de lo que demanda en particular, a saber, la satisfacción de una necesidad.

No hay sujeto más que para un sujeto: éste es un principio que siempre hemos de mantener como principio. Por el solo hecho de que el Otro ha sido planteado primordialmente como aquel que, en presencia de la demanda, puede jugar o no cierto juego, ya ha sido instaurado como sujeto y como término de la tragedia que tendrá lugar. Dicho en otras palabras, la introducción del sujeto, del individuo, en el significante, adquiere la función de subjetivar al Otro, lo cual nos lleva a escribir la letra S mayúscula, con una r minúscula, debajo de la letra A mayúscula.

En la medida en que el Otro es un sujeto como tal, el sujeto se instaura, y puede instituirse como sujeto en una nueva relación con el Otro, a saber, que en ese Otro ha de hacerse reconocer como sujeto –ya no como demanda, ya no como amor, sino como sujeto.

¿Acaso estoy aquí atribuyendo a no sé qué larva todas las dimensiones de la meditación filosófica de la conciencia-de-sí? No se trata de eso. O, para decirlo mejor, se trata de eso, pero bajo una forma que no está, como en el filósofo, velada, escondida, sino que es muy concreta y muy real.

Cualquiera que sea el funcionamiento del Otro en lo real, ¿qué garantía puede hallar él –el sujeto– de que responda a la demanda? El comportamiento –sea cual fuere– del Otro, ¿qué puede atestiguar de su verdad? ¿Qué es lo que hay en el fondo concreto de la noción de verdad, así como en la de intersubjetividad? ¿Qué es lo que da su sentido pleno al término *truth*, en inglés, que expresa simplemente la Verdad, con V mayúscula? Todo está sostenido por lo que en francés denominamos, en una descomposición de lenguaje que resulta ser el producto de un sistema lingüístico, la *foi en la parole* [fe en la palabra]. En otros términos, ¿en qué cabe contar con el Otro?

Eso es lo que está en juego cuando les digo que no hay Otro del Otro. ¿Qué significa esto, sino justamente que no existe ningún significante que garantice la secuencia concreta de ninguna manifestación de significantes? Aquí se introduce ese término, la A mayúscula tachada.

Frente a la presión de la demanda del sujeto que exige un garante, lo que se realiza en el nivel del Otro es primordialmente algo de esa falta respecto de la cual el sujeto habrá de situarse. Esa falta, obsérvenlo, se produce en el nivel del Otro en calidad de lugar de la palabra, y no en el nivel del Otro en calidad de real. Nada real por el lado del Otro puede compensarla, a no ser por medio de una serie de adiciones que nunca se agotarán: A′, A″, A‴...

El Otro se manifestará al sujeto, a lo largo de toda su existencia, por medio de dones o de negativas. Pero ello jamás se situará más que al margen de la falta fundamental que se encuentra como tal en el nivel del significante. El sujeto históricamente se interesará en todas sus experiencias con el Otro –llegado el caso, el Otro materno–, pero nada de eso podrá agotar la falta que existe en el nivel del significante como tal, que es el nivel en que el sujeto ha de situarse para constituirse como sujeto y hacerse reconocer por el Otro.

El sujeto mismo se encuentra marcado por esa insuficiencia, por esa no garantía en el nivel de la verdad del Otro. Y por eso habrá de instituir lo que ya hemos intentado abordar recién bajo la forma de su génesis, a saber, *a* minúscula. Ambos términos, la S tachada y la *a* minúscula, se enfrentan en el cuarto nivel del esquema.

La *a* es aquello que se ve sometido a la condición de expresar la tensión última del sujeto, la que constituye el resto, la que constituye el residuo, la que está al margen de todas esas demandas y que ninguna de esas demandas puede agotar. Está destinada como tal a representar una falta, y a representarla con una tensión real del sujeto.

Éste es, si me permiten, el hueso de la función del objeto en el deseo. Es lo que aparece como contrapartida del hecho de que el sujeto no puede situarse en el deseo sin castrarse –dicho en otras palabras, sin perder lo más esencial de su vida. Y es también aquello en torno a lo cual se sitúa esa forma, una de las más ejemplares del deseo, que la frase de Simone Weil señalaba: *Si supiésemos qué es lo que el avaro encierra en su cofrecillo, sabríamos mucho acerca del deseo.*

Por supuesto, el avaro encierra *a* minúscula, el objeto de su deseo, en un recinto –dimensión esencial, obsérvenlo–, precisamente para conservar su vida. Pero, por eso mismo, ese objeto resulta ser un objeto mortificado. Lo que está en el cofrecillo es colocado fuera del circuito de la vida, se lo sustrae para conservarlo como la sombra de nada, y a ese título es el objeto del avaro.

También resulta aquí ratificada la fórmula *Quien quiere conservar su vida, la pierde.* ¿Acaso quien acepta perderla la recupera así, directamente? No tan rápido. Dónde la recupera, es lo que intentaremos ver la próxima vez.

Nuestro recorrido de hoy nos hace ver –y no es la menor cosa que nos aporta– que el camino en que el sujeto se embarca para recuperar su vida, en todo caso va a presentarle lo que él acepta perder, a saber, el falo.

Si el sujeto ha hecho su duelo por el falo –momento que es una etapa necesaria, lo hemos indicado–, ya no puede apuntar a este más que como un objeto escondido.

La *a* minúscula es un término oscuro, un término opaco, que participa de una nada, a la cual se reduce. Más allá de esa nada, el sujeto buscará la sombra de su vida primeramente perdida.

El esquema en la pizarra les da el relieve del funcionamiento del deseo. Nos muestra que el objeto perdido, el objeto que hay que recuperar, no es aquel que una perspectiva genética promueve como el objeto primitivo de una impresión primordial. Constituir el objeto según esta dialéctica forma parte de la naturaleza misma del deseo.

A partir de aquí, retomaremos la próxima vez.

13 DE MAYO DE 1959

XXI

LA FORMA DEL CORTE

El ¿Es? *del sujeto*
Real versus Conocimiento
De lo real del sujeto
Tres ejemplos del objeto (*a*)
La respiración y la voz

Hoy retomaremos nuestro discurso en el punto en que lo dejamos la vez pasada. Yo había formalizado una suerte de operación, bajo el modo de una división subjetiva en la demanda. La retomaremos, y ese repaso nos conducirá luego al examen de la fórmula del fantasma, en la medida en que ella es el soporte de la relación central que intento promover este año en el funcionamiento del análisis.

1

Si lo recuerdan, escribí las letras siguientes, A/D, para designar la imposición o la proposición de la demanda en el lugar del Otro, que les presenté como la etapa ideal primaria.

No es más que una reconstrucción, por supuesto. Y sin embargo nada es más concreto, nada es más real. En la medida en que la demanda del niño comienza a articularse, se engendra el proceso –o, al menos, pretendemos mostrar que se engendra el proceso– a partir del cual va a formarse esa *Spaltung* del discurso expresada en los efectos del inconsciente.

Ahora escribo A_r/S. Tenemos a la derecha la primera posición del sujeto, captada en el acto de la primera articulación de la demanda. Su contraparte necesaria es la posición del Otro real, A_r, en calidad de todopoderoso para responder a esa demanda. Ese estadio es esencial para comprender la fundación de la primera relación con el Otro, que aquí es la madre –y en ella encontramos la primera forma de la omnipotencia.

No obstante, como les dije, vamos a continuar el proceso de la generación lógica, no del lado del Otro, sino considerando lo que ocurre en el nivel de la demanda. El otro día les había expresado eso por medio de estas letras, $S_r/\mathbb{D}$. Yo hacía intervenir, a la izquierda, al Otro como sujeto real, mientras que la demanda, que inicialmente es demanda de satisfacción de una necesidad, resulta adquirir otro alcance al convertirse en demanda de amor, que es lo que designa la D mayúscula revestida, en ese nivel, con una barra.

Ya no sé si en la pizarra lo había escrito bajo esta forma. [*La sala dice que sí.*] Poco importa, por lo demás, ya que esto está destinado a engendrar toda la paleta de las experiencias reales del sujeto, que van a inscribirse en cierto número de respuestas gratificantes o frustrantes. Si bien es evidente que son muy esenciales en la medida en que en ellas se inscribe cierta modulación de la historia del sujeto, no interesan al análisis formal, sincrónico, que ahora proseguimos.

Volvamos al estadio inicial en que el Otro es el Otro real que responde a la demanda. En el estadio siguiente, el sujeto interroga al Otro como sujeto y él mismo aparece como sujeto en la medida en que es sujeto para ese Otro. La relación señalada como $\mathbb{A}/S$ es la primera etapa de la constitución del sujeto como tal.

Ello significa que el sujeto se constituye en relación con el sujeto que habla. Ha de situarse la estrategia fundamental que se instaura una vez que aparece la dimensión del lenguaje, y que sólo comienza con esa dimensión. Dado que el Otro se ha estructurado en el lenguaje, se convierte en sujeto posible de una tragedia respecto de la cual el sujeto mismo puede constituirse como sujeto reconocido en el Otro, como sujeto para un sujeto.

Por una parte, no puede haber otro sujeto que un sujeto para un sujeto, y, por otra parte, el primer sujeto sólo puede instituirse, en calidad de tal, como sujeto que habla, como sujeto de la palabra. En la medida en que el Otro está a su vez marcado por las necesidades del lenguaje, ya no es el Otro real, sino que se instaura como lugar de la articulación de la palabra. Allí tiene lugar la primera posición posible

de un sujeto como tal, de un sujeto que puede captarse como sujeto, que se capta como sujeto en el Otro, por cuanto ese Otro lo piensa como un sujeto.

Según les hice observar la vez pasada, nada es más concreto que esto. No es ninguna etapa de la meditación filosófica, sino algo primitivo que se establece en la relación de confianza. ¿En qué medida y hasta qué punto puedo contar con el Otro? ¿Qué tienen de confiable los comportamientos del Otro? ¿Qué consecuencia puedo esperar de lo que él ya prometió?

Ésta es la interrogación en torno a la cual gira uno de los más primitivos conflictos de la relación del niño con el Otro, e incluso el más primitivo, sin duda, desde el punto de vista que nos interesa. Allí está la base, y no en una pura y simple frustración o gratificación en la cual se instauran los principios de su historia; allí está el resorte de lo que se repite en el nivel más profundo de su destino; allí está lo que rige la modulación inconsciente de sus comportamientos. El análisis, incluso la experiencia más cotidiana del análisis, nos lo enseña: que el sujeto pueda o no hacer pie en algún Otro es lo que determina lo más radical que hallamos en la modulación inconsciente del paciente, neurótico o no.

En ese estadio, el Otro es sujeto de la palabra por cuanto ésta se articula primordialmente. Con respecto al Otro así definido, el sujeto mismo se constituye como el sujeto que habla –y no como el sujeto primitivo del conocimiento, no como el sujeto de los filósofos. El sujeto en cuestión se plantea como mirado por el Otro y como capaz de poder responderle en nombre de una tragedia común. Él es quien puede interpretar todo lo que el Otro articula acerca de su más profunda intención, de su buena o de su mala fe.

En ese nivel en que el sujeto se suspende, la S en verdad se plantea –si me permiten un juego de palabras–, no solo como la S que se inscribe por medio de una letra, sino también como el *Es* de la fórmula tópica que Freud da del sujeto. La S es el ello, y bajo una forma interrogativa. Si ustedes colocan signos de interrogación, la S se articula, en efecto, así: ¿Es? [*Est-ce?*].[1] Esto es todo lo que, en ese nivel, el sujeto aún formula acerca de sí mismo. Aquí está en estado naciente, en presencia de la articulación del Otro, en la medida en que ésta le responde.

1. Hay homofonía entre *Est-ce?* (en francés, "¿Es?"), *Es* (en alemán, "ello", "eso") y el nombre de la letra S en francés. [N. del T.]

Ahora bien, en esa articulación el Otro responde al sujeto más allá de lo que éste ha formulado en su demanda. Si quiere captarse a sí mismo en ese más allá de la palabra, deberá entonces dar el paso que lo introduce en la etapa siguiente, *a*/$\cancel{S}$.

Ese sujeto está marcado por la barra que lo divide primordialmente de sí mismo en calidad de sujeto de la palabra. Entonces, en calidad de sujeto tachado puede, debe, intenta, encontrar la respuesta. Tampoco la encuentra, ya que dentro de ese nivel encuentra en el Otro ese hueco, ese vacío, que articulé diciéndoles que no hay Otro del Otro, que ningún significante posible garantiza la autenticidad de la secuencia de los significantes, que en el nivel del significante no hay nada que garantice, que autentifique en lo que fuere, la cadena significante y la palabra. Por eso el sujeto depende esencialmente de la buena voluntad del Otro.

En ese momento, el sujeto convoca desde otro lugar –a saber, desde el registro imaginario– cierta parte de sí mismo, en la medida en que está embarcado en la relación imaginaria con el otro. Esa parte es la *a* minúscula. Surge en el lugar exacto en que se plantea la interrogación de S acerca de lo que él es verdaderamente, acerca de lo que él quiere verdaderamente.

Lo que denominamos *a* minúscula es el objeto del deseo, sin duda, pero a condición de aclarar bien que, sin embargo, no se ajusta al deseo. Entra en juego en un complejo que denominamos *fantasma*. En ese objeto, el sujeto encuentra su soporte en el momento en que se desvanece ante la carencia del significante que responda por su lugar de sujeto en el nivel del Otro.

En ese nivel en que el sujeto intenta constituirse, situarse, en la demanda dirigida al Otro, y autentificarse como sujeto de la palabra, la operación de división se detiene, dado que el cociente que el sujeto busca alcanzar queda suspendido en presencia de la aparición, en el nivel del Otro, de ese resto mediante el cual el sujeto mismo aporta la contrapartida y viene a compensar la carencia, en el nivel del Otro, del significante que le responda. Ese cociente y ese resto quedan, aquí, uno en presencia del otro y, si cabe decirlo, sosteniéndose, cada uno de ellos, por medio del otro. El fantasma no es otra cosa que ese enfrentamiento perpetuo entre la S tachada y la *a* minúscula.

El sujeto tachado señala ese momento de *fading* del sujeto en que éste no encuentra nada en el Otro que lo garantice de una manera segura y cierta, que lo autentifique, que le permita situarse y nombrarse en el

nivel del discurso del Otro, es decir, en calidad de sujeto del inconsciente. En respuesta a ese momento, surge como suplente del significante faltante el elemento imaginario, término correlativo de la estructura del fantasma. Designamos ese elemento, en su forma más general, como el soporte de S en el momento en que éste intenta indicarse como sujeto del discurso inconsciente.

Acerca de este punto, creo que ya no tengo nada más para decir. Sin embargo, diré más, y les mostraré lo que esto significa en el discurso freudiano. Retomemos por ejemplo el *Wo Es war, soll Ich werden* –traducido, *Donde ello* [ça] *era, yo* [je] *debo devenir*.

Es muy preciso. Se trata del *Ich* –que no es *das Ich*, el yo [*moi*]. *Ich* se utiliza aquí como sujeto de la frase. *Donde ello era* es donde *ello* habla, es decir, donde en el instante anterior había algo que es el deseo inconsciente.

Allí es donde *yo* debo designarme, donde *yo* debo ser. Ese *yo* es la meta, el fin, el término, del análisis, antes de que él se nombre, de que él se forme, de que él se articule –siempre y cuando alguna vez lo haga, ya que además el *soll Ich werden* de la fórmula freudiana debe ser entendido como un *debo yo devenir*. El *yo* es el sujeto de un devenir, de un deber que nos es propuesto.

Debemos reconquistar el campo perdido del ser del sujeto, nos dice Freud en la misma frase. Y lo ilustra por medio de una bonita comparación con Holanda y su pacífica reconquista del Zuiderzee, de tierras sumergidas. Se trata del campo del inconsciente, sobre el cual debemos ganar terreno en la realización de la Gran Obra analítica.

Pero se plantea la siguiente pregunta: antes de que se la realice, ¿qué es lo que nos designa, *donde ello era*, el lugar del *yo* que debe aflorar? Nos lo designa, ni más ni menos, el índice del deseo. Me refiero al deseo en calidad de función y término de lo que está en juego en el inconsciente, el deseo sostenido por la coexistencia y por la oposición entre los dos términos, la S tachada y la *a* minúscula.

En ese límite donde el inconsciente comienza, el sujeto se pierde. No hay allí, pura y simplemente, privación de algo que se denomine *conciencia*. Lo que comienza es otra dimensión en la cual al sujeto ya no le es posible saber ni quién es ni dónde está. Aquí se detiene para él toda posibilidad de nombrarse.

Pero en ese punto de detención también está el índice. El objeto que está ante él, ¿fascina al sujeto? Sí, sin duda. Pero no es esa su función mayor. Cualesquiera que sean sus apariencias, ese objeto es también lo

que retiene al sujeto ante su propio síncope, la pura y simple anulación de su existencia.

He aquí lo que constituye la estructura de lo que denominamos *fantasma*. Ahora veremos la generalidad de aplicación que entraña su fórmula. También tomaremos el fantasma en su función sincrónica.

¿Cómo debemos interpretar esto?

Se trata del lugar que ocupa el fantasma en la referencia del sujeto a sí mismo, a lo que él es en el nivel del inconsciente, no diré que cuando se interroga sobre lo que él es, sino cuando se ve en suma llevado por la pregunta acerca de lo que él es –lo cual es la definición de la neurosis.

2

Decimos que, en el momento del deseo, se apunta a una nominación –que revela ser desfalleciente– del sujeto.

El sujeto en el fantasma está al borde de esa nominación, y eso es lo que define su papel estructural.

Ese punto es un punto álgido, donde el sujeto padece al máximo –si me permiten– lo que cabe denominar la virulencia del *lógos*, donde él se encuentra con el efecto alienante supremo de su implicación en el *lógos*.

Sin duda, la captura del hombre en el *lógos*, en la combinatoria que constituye su característica fundamental, inaugura la pregunta acerca de lo que significa que el hombre sea necesario para la acción del *lógos* en el mundo, pero resolverla corresponde a otros, no a mí. Lo que aquí debemos examinar es lo que de ello resulta para el hombre, y cómo el hombre lo afronta. La primera fórmula que puede ocurrírsenos es que él debe sostenerlo realmente, sostenerlo con su propio real, consigo mismo en calidad de real –que es también lo que siempre le queda como lo más misterioso.

Aquí no vendría mal un desvío para intentar aprehender lo que a fin de cuentas puede significar el término *real*, acerca del cual, por lo demás, algunos de ustedes se interrogan desde hace mucho tiempo, y que aquí empleamos oponiéndolo a lo simbólico y a lo imaginario.

Al respecto, no es por cierto indiferente constatar que la época –la nuestra– que vio nacer la experiencia freudiana es también la de lo que se nos impone, a pesar de la enorme resistencia que ejercemos, bajo la



"Entre las flores con que Ofelia va a ahogarse, se menciona expresamente que los *dead men's fingers* en cuestión son designados de un modo más grosero por la gente común. Esa planta es la *Orchis mascula*, que tiene cierta relación con la mandrágora y, por lo tanto, con el elemento fálico".
De la página 356.

Ophelia, Sir John Everett Millais (1851-1852).
Óleo sobre tela. 76,2 cm × 111,8 cm.
Londres, Tate Britain.
© Getty Images.



"Esa psicología que se denomina *conductismo* [...] no es más que una forma aún balbuceante de la ciencia. Parece querer imitar al angelito de la *Melancholia* de Durero, el que al lado de la gran Melancolía comienza a trazar sus primeros círculos".
De la página 424.

Melancholia, Alberto Durero (*ca.* 1514).
Grabado sobre cobre. 31 cm × 26 cm.
Londres, The British Museum.
© Getty Images.

forma de una crisis de la teoría del conocimiento, incluso de una crisis del conocimiento mismo.

La vez pasada ya intenté llamar su atención sobre lo que significa la aventura de la ciencia. Ésta se creó, se injertó, se conectó, con una larga cultura que ha sido una toma de posición lo bastante parcial [*partiale*] como para que podamos tildarla de parcial [*partielle*].[1] En efecto, implicaría cierta retirada del hombre en presencia del mundo, hacia posiciones que al comienzo fueron contemplativas.

Como ya les hice notar, sin duda podemos especificarlas como constituyentes de una disciplina, una ascesis, una opción. No implicaban el planteo del deseo como tal, sino la elección de cierta forma de ese deseo: la forma –dije– del deseo de saber, del deseo de conocer. Lo que de ello surgió –lo sabemos– es la ciencia, nuestra ciencia moderna, que se distingue por esa excepcional aprehensión del mundo, acerca de la cual cabe decir que, en cierto modo, nos tranquiliza cuando hablamos de realidad.

Sabemos que no carecemos de aprehensión de lo real. Pero, a fin de cuentas, ¿cuál? ¿Acaso es una toma de conocimiento? ¿Es que tomamos conocimiento de lo real? No puedo aquí más que indicarles algunos elementos de respuesta.

Al considerar lo que resulta del proceso científico en el punto al que hemos llegado, y especialmente en el punto al que llegó la elaboración de la ciencia física –que es la forma de ese proceso en la que más lejos llegó y más amplio éxito cosechó la aprehensión que nuestras cadenas simbólicas realizan de algo que denominamos la experiencia y que es una experiencia construida–, ¿acaso no les parece de entrada, a primera vista, que menos que nunca tenemos el sentimiento de alcanzar el ideal que se proponía la filosofía *incipiens*, en sus comienzos?

Dentro de la perspectiva griega, aristotélica, se apuntaba –como objetivo del conocer y como recompensa del esfuerzo del filósofo, del sabio– a la identificación con el ser conocido. Se suponía que al final el sujeto, o más bien aquel que pensaba, que buscaba el conocimiento –ya que en ese momento no se denominaba *sujeto*–, se identificaba con el objeto de su contemplación. ¿Con qué nos identificamos al final de la ciencia moderna? No creo que haya una sola rama de la ciencia que se proponga semejante fin, trátese de aquella en la cual hemos llegado a los

1. *Partiale* significa "no completo"; *partielle*, "no imparcial". [N. del T.]

resultados más perfectos o más amplios, o bien de aquella en la cual la ciencia está dando el primer paso, intenta esbozarse –me refiero a esa psicología que se denomina *conductismo*.

Ésta no es más que una forma aún balbuceante de la ciencia. Parece querer imitar al angelito de la *Melancholia* de Durero, el que al lado de la gran Melancolía comienza a trazar sus primeros círculos. Pero no deja de enseñarnos algo. Nos muestra bien que, cuando emprenden una psicología que se pretende científica, comienzan por plantear que harán simple conductismo; dicho de otro modo, que se contentarán con mirar lo que tienen delante de ellos, rechazando sobre todo cualquier intención de identificación. Más allá del método en cuestión, en el principio mismo de la ciencia hay un rechazo de la creencia en que, al final del recorrido, se llegue a lo que el antiguo ideal del conocimiento implica.

Lo verdaderamente ejemplar de esto puede hacernos meditar sobre lo que nos dice otra psicología que no articulamos como una ciencia, por supuesto, pero que de todos modos se plantea como paradójica con respecto al método hasta aquí definido en el enfoque científico: la psicología freudiana.

Ella enuncia, en efecto, que lo real del sujeto no ha de concebirse como el correlato de un conocimiento. De entrada, lo real, como real en que el sujeto está involucrado, no se sitúa en referencia al sujeto del conocimiento, ya que en el sujeto se articula algo que está más allá de su conocimiento posible y que ya es, sin embargo, el sujeto.

Por si fuera poco, el sujeto se reconoce en que es sujeto de una cadena articulada que es del orden de un discurso. Ahora bien, un discurso no se sostiene sin cierto soporte, y no es abusivo calificar ese soporte por medio del término *ser*. En última instancia, si el término *ser* quiere decir algo, si le damos su definición mínima, es lo real en la medida en que se inscribe en lo simbólico.

Un real está involucrado en esa cadena que, según nos dice Freud, es coherente y controla –más allá de todas las motivaciones accesibles al juego del conocimiento– el comportamiento del sujeto. Es un real articulado en lo simbólico, que ha tomado su lugar en lo simbólico, y que lo ha tomado más allá del sujeto del conocimiento. Eso es algo que bien merece ser nombrado como algo que pertenece, en el sentido cabal del término, al orden del ser.

Aquí viene a cerrarse el paréntesis que recién había abierto.

En el momento en que esa rama del árbol del conocimiento denominada *ciencia*, que nos ha dado resultados que sin duda tienen mucho

más alcance que cualquier clase de efecto esperado del conocimiento, revela al mismo tiempo haber frustrado la esperanza del conocimiento –la de alcanzar la identificación con el objeto–, en ese preciso momento, dentro de la experiencia de la subjetividad, tal como ésta se establece en la confidencia, en la confianza analítica, Freud nos designa esa cadena en que las cosas se articulan de una manera que está estructurada con los mismos caracteres que cualquier otra cadena simbólica –los mismos de aquello que conocemos como discurso– y que sin embargo no es accesible al sujeto, en la medida en que, a diferencia de lo que ocurría en la contemplación, no podría apoyarse en ella como en el objeto en que él se reconoce. Muy por el contrario, fundamentalmente se desconoce en ella.

En la exacta medida en que intenta abordar esa cadena y en ella nombrarse, localizarse, precisamente no se ubica en ella.

No está allí más que en los intervalos, en los cortes. Cada vez que quiere apresarse, nunca está allí más que en un intervalo.

A ello se debe el hecho de que el objeto imaginario del fantasma, en el cual buscará sostenerse, esté estructurado como lo está.

Hay muchas otras cosas que demostrar acerca de la formalización ($\$\lozenge a$), pero ahora quiero mostrarles cómo está hecho *a* minúscula.

3

Primero detengámonos en las propiedades formales del objeto *a* minúscula en la estructura del fantasma, tales como la experiencia analítica nos permite reconocerlas.

En el punto final de su interrogación, el sujeto –acabo de decirles– se encuentra como corte y como intervalo. El *a*, en toda su generalidad, también nos muestra su forma esencialmente como forma de corte. Aquí apenas reagruparé cierto número de rasgos comunes, que ustedes ya conocen, concernientes a las diferentes formas de ese objeto.

Para quienes aquí son analistas, podré avanzar rápido –aunque luego deba entrar en detalles y volver a comentar. Por ejemplo, ¿en qué podremos reconocer que el objeto en el fantasma tiene la forma del corte? Francamente, creo que en el nivel del resultado ustedes me aventajarán; al menos, me atrevo a esperarlo.

El sujeto, en el punto en que se interroga como sujeto tachado, sólo logra sostenerse en una serie de términos que aquí denominamos *a* en calidad de objetos en el fantasma. En primera aproximación, de ello podemos dar tres ejemplos. Esto no implica que sea algo exhaustivo por completo, pero casi lo es.

Esa lista no es exhaustiva, en la medida en que tomar las cosas en el nivel de lo que denominaré el resultado, es decir, del *a* constituido, no es un paso tan legítimo. Hago que comiencen por allí sólo para que partan de un terreno ya conocido, con el fin de hacerles más fácil el camino que hay que recorrer. No es la vía más rigurosa, como verán cuando pasemos por la vía de la estructura –que parte del sujeto tachado, en la medida en que es quien provoca, quien suscita, el término *objeto*. Si partimos del objeto, se debe a que a partir de allí ustedes se ubicarán mejor.

Hay tres especies de *a* minúscula que, como tales, han sido hasta ahora situadas, identificadas, en la experiencia analítica: *a*, φ, d.

La primera especie es la que de manera habitual denominamos, con o sin razón, objeto pregenital.

La segunda especie es esa suerte de objeto que está involucrado en lo que se denomina *complejo de castración*, y ustedes saben que, bajo su forma más general, es el falo.

La tercera especie introduce el único término que tal vez los sorprenda como una novedad, pero en verdad creo que de todos modos aquellos de ustedes que pudieron estudiar con bastante detalle lo que escribí acerca de las psicosis no se sentirán, en lo esencial, desconcertados. La tercera especie de objeto que cumple exactamente la misma función con respecto al sujeto en su punto de desfallecimiento, de *fading*, no es otra cosa, ni más ni menos, que lo que por lo general se denomina *delirio*. Precisamente por eso Freud escribió, casi al comienzo de su experiencia, durante sus primeras aprehensiones: "*aman al delirio como a sí mismos*", *Sie lieben also den Wahn wie sich selbst*.

Retomaremos esas tres formas de objeto, una por una, a fin de captar lo que, por su forma, les permite cumplir la función de convertirse en los significantes que el sujeto extrae de su propia sustancia para sostener ante él el agujero, la ausencia del significante en el nivel de la cadena inconsciente.

¿Qué significa la *a* minúscula en calidad de objeto pregenital?

Aquí se evoca la fórmula que resume, para más de una reflexión materialista, lo que en última instancia constituye el funcionamiento de un organismo, por humano que sea, en el nivel de los intercambios materiales. Es decir –no soy yo quien lo ha inventado– que el animal no es más que una tripa con dos orificios: aquel por el cual algo entra, y el otro por el cual algo sale. Pues bien, el objeto llamado pregenital se constituye por medio de esto, en la medida en que viene a cumplir su función significante en el fantasma.

En cierto momento, lo que alimenta al sujeto se separa de éste. Llegado el caso, la posición incluso se invierte –es el estadio sádico-anal–: él mismo lo corta, o al menos se esfuerza por cortarlo, por morder. Por un lado, entonces, está el objeto en calidad de objeto de destete, lo cual en sentido estricto significa objeto de corte, y por otro lado, en la otra extremidad de la tripa, está el objeto que él rechaza y que se separa de él. Asimismo, todo el aprendizaje de los ritos y de las formas de la propiedad consiste en enseñar al sujeto a separarse de lo que rechaza.

En la experiencia analítica común, aquello que tomamos como la forma fundamental del objeto de las fases llamadas oral y anal es esencialmente el corte. En el nivel oral, ese objeto es el pezón, esa parte del seno que el sujeto puede mantener dentro de su orificio bucal y del cual también lo separan. De igual modo, en otro momento el excremento se convierte, para el sujeto, en la forma más significativa de su relación con los objetos.

Esos objetos son elegidos precisamente debido a que manifiestan por su forma, de manera ejemplar, la estructura del corte. Por eso son convocados a representar el papel de soporte en ese nivel del significante donde el sujeto resulta situarse como estructurado por el corte. Y ello nos explica el hecho de que se prefiera elegir esos objetos antes que otros.

No se pudo dejar de observar lo siguiente: si la cuestión simplemente fuese que el sujeto erotice tal o cual de sus funciones vitales, ¿por qué no podría haber también una fase más primitiva y más fundamental que lo ligara a una función tan vital como la de la nutrición –que comienza por la boca para terminar por la excreción desde el orificio intestinal–, a saber, la respiración?

Sí, pero la respiración no conoce por ningún lado ese elemento de corte. La respiración no se corta, o bien, si se corta, ocurre de una manera que no deja de engendrar cierto drama. Nada se inscribe en un corte de la respiración, salvo de modo excepcional. La respiración es ritmo, la respiración es pulsación, la respiración es alternancia vital, no es nada que en el plano imaginario permita simbolizar precisamente aquello que está en juego, a saber, el intervalo, el corte.

Sin embargo, ello no significa que nada de lo que pase por el orificio respiratorio pueda, como tal, ser escandido, ya que justo por ese mismo orificio se produce la emisión de la voz. Ahora bien, la emisión de la voz sí es algo que se corta, que se escande. Por eso enseguida nos encontraremos con la voz en el nivel del delirio del sujeto.

Cuando no se impone a esa emisión la forma del corte, cuando no se la escande, cuando no es más que *pneuma*, *flatus*, ¡pues bien!, en el nivel más profundo de la experiencia que al respecto tenemos con el inconsciente, no se la individualiza como algo de orden respiratorio, sino que resulta relacionada con el *flatus* anal. Además, paradójicamente, este último resulta simbolizar, en lo más profundo, lo que está en juego cada vez que el sujeto es simbolizado por el falo en el nivel del inconsciente. Ésta es una de las sorpresas más desagradables que los descubrimientos analíticos nos han aportado.

Haberlo notado es mérito de Jones, y les ruego remitirse a los estudios que él consagró al tema.

Pasemos al segundo nivel.

Por supuesto, esto no es más que un artificio de exposición, ya que no hay ni primero ni segundo nivel. Todos los *a* tienen la misma función. En el punto al que llegamos de nuestro camino, sólo es cuestión de saber por qué toman una u otra forma. En cambio, cuando describimos la forma en la sincronía, lo que intentamos despejar son los caracteres comunes de las diferentes formas.

Aquí, en el nivel del complejo de castración, encontramos otra forma para la *a* minúscula, que es la de la mutilación.

En efecto, si es cuestión de corte, es necesario y suficiente que el sujeto se separe de alguna parte de sí mismo, que sea capaz de mutilarse. A primera vista, la cosa no introduce una modalidad tan nueva, como bien lo han notado los autores analistas –que supieron recordar, a propósito de la mutilación, lo que sabemos por la historia, por la etnografía. Me refiero a que, entre todos los procedimientos iniciáticos mediante los cuales el hombre busca definir su acceso a su propia realidad, a un nivel superior de realización de sí mismo, a la consagración de su plenitud como hombre, hay cierto número de formas de estigmatización cuyo catálogo y gama no habré de recordarles aquí. La mutilación es una de ellas, y su papel es en efecto eminente en todas esas manifestaciones.

Apenas les recordaré aquí, para hacérselo palpable en este caso, que, bajo otra forma, aquí también se trata de algo que bien podemos denominar *corte* –e incluso de manera muy apropiada, puesto que el corte instaura aquí el pasaje a una función significante. De esa mutilación, en efecto, lo que queda es una marca. Por eso, el sujeto que ha sufrido la mutilación como individuo particular del rebaño, en lo sucesivo lleva sobre sí la marca de un significante que lo extrae de un estado primero para elevarlo, identificarlo, a una potencia de ser diferente y superior. He aquí el sentido que tiene toda especie de experiencia de franqueamiento iniciático.

Reencontramos esa significación en el nivel del complejo de castración. Pero esto no significa haber agotado la cuestión de lo que está en juego en ese nivel. Desde que intento con ustedes aproximarme a ello, sin duda se habrán percatado de las ambigüedades que reinan en torno a la función de ese falo.

De alguna manera, en el nivel del complejo de castración lo que está marcado es el falo, que es elevado a la función de significante. No obstante, la forma de la castración no está por entero implicada en las ceremonias que culminan en tal o cual deformación o circuncisión. Es conveniente que la marca que así se imprime al falo no sea confundida con esa función particular de negativización que se aporta al falo en el complejo de castración y que constituye una especie de extirpación.

No podemos captarlo en este nivel de la exposición. Lo retomaremos la próxima vez, supongo, cuando tengamos que explicar el problema que se nos plantea ahora al volver a encarar estas cosas, al rehacer su inventario. Hoy me contento con indicárselo apenas.

¿Por qué hizo Freud al comienzo esa cosa extraordinaria consistente en enlazar el complejo de castración con algo que, ante un examen atento, revela no ser tan solidario, a saber, una función dominadora, cruel, tiránica, la de una suerte de padre absoluto? Sin duda, es un mito. Y, como todo lo que Freud ha aportado –hecho muy milagroso–, es un mito que se sostiene. Intentaremos explicar por qué.

Volvamos a los ritos de iniciación, con las formas de estigmatización y de mutilación que conllevan. Están destinados, y por parte de los sujetos mismos que los experimentan, a efectuar un cambio de naturaleza en el sujeto. Por eso, el ángulo bajo el cual hoy los encaramos hace notar bien que, en su función fundamental, representan el papel de la *a* minúscula.

Los ritos de iniciación de las sociedades primitivas intervienen precisamente para cambiar el sentido de los deseos naturales del sujeto, que en el estado preiniciático están librados a su antojo, a una suerte de

juego indiferente. La cuestión es dar a esos deseos una función en que pueda identificarse, designarse como tal, el ser del sujeto, quien de ese modo se convierte, si cabe decirlo, en hombre –pero también en mujer– de pleno ejercicio. La mutilación sirve aquí para orientar el deseo, para hacerle tomar esa función de índice acerca de la cual hemos hablado.

¿Es índice de qué, sino de algo que es realizado pero que sólo puede expresarse en un más allá simbólico? Ese más allá es lo que hoy hemos denominado *ser*. Digamos entonces que la mutilación es aquí el índice de una realización de ser en el sujeto.

En este caso, cabría hacer algunas observaciones laterales.

No es casual, por supuesto, que lo que se ofrece a la marca significante del rito de iniciación sea todo lo que puede serle propicio como apéndice. El apéndice fálico no es el único –ustedes saben– que es empleado a ese fin, por más que no haya duda de que la relación del sujeto consigo mismo cuya aprehensión vivida es más notable, a saber, la relación de tumescencia, designa por supuesto al falo como objeto privilegiado para propiciar la función del corte, y de una manera que con seguridad será, más que con respecto a cualquier otro objeto, temida y escabrosa.

Lo mismo ocurre con la función del narcisismo como relación imaginaria del sujeto consigo mismo, que debe tomarse como el punto de apoyo central en que se inscribe la formación del objeto significativo. En la experiencia que tenemos del estadio del espejo, el sujeto revela poder situar su propia tensión, su propia erección, en esa imagen de sí mismo que le llega desde el otro, es decir, desde más allá de sí mismo.

Esto es lo que nos permite captar lo que pueden tener de legítimo algunos de los abordajes que la tradición de los psicólogos-filósofos ya había hecho de la función del yo. Aquí hago alusión a lo que Maine de Biran nos aportó en su tan fino análisis del sentimiento de esfuerzo. El esfuerzo es un empuje aprehendido por el sujeto desde ambos lados a la vez, en la medida en que él es el autor del esfuerzo pero también en quien lo contiene, dado que siente ese empuje de sí en su interior. No obstante, si el sujeto se siente a sí mismo, lo hace sin poder captarse jamás, ya que aquí no hay, en sentido estricto, corte ni marca posible.

He aquí lo que nos hace percibir el lazo que debe ser señalado entre la experiencia de la tumescencia y la de la fatiga –me refiero a lo que se denomina, en el nivel de la experiencia erótica, la fatiga del neurótico, cuyo carácter de espejismo y cuya naturaleza no objetivable ustedes

conocen, ya que nada tiene que ver con ninguna de las fatigas musculares que podemos registrar en el plano de los hechos. Si el esfuerzo de ningún modo le sirve al sujeto porque nada permite marcarlo con el corte significante, esa fatiga sintomática y paradójica parece, a la inversa, ser en el sujeto la secuela, la huella, de su esfuerzo por lo que denominaré *significantizar*.

Aquí podríamos encontrar, en su forma más general, lo que en el nivel de la tumescencia, del empuje del sujeto, nos da los límites en que va a desvanecerse la consagración posible dentro de la marca significante. Creo que importaba señalarlo de pasada.

Llegamos a la tercera forma de esa *a* minúscula, en la medida en que puede servir de objeto bajo dicha forma.

Aquí me gustaría mucho que no haya confusiones, aunque no me quede por delante el tiempo suficiente como para poder entrar en todos los detalles de aquello en lo cual voy a poner el acento. Aparte de una relectura atenta, que les ruego hacer, de lo que escribí sobre el tema "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis" –donde expuse lo que el delirio del presidente Schreber nos permite articular de una manera tan desarrollada, tan elaborada–, lo que considero más favorable para mostrarles lo que está en juego y cómo lo entiendo es intentar aislar aquí la función de la voz en el delirio.

Sólo comprenderemos las características fenomenológicas de esa voz si antes hemos podido captar por qué responde muy especialmente a las exigencias formales de la *a* minúscula, en la medida en que puede ser elevada a la función significante del corte, del intervalo como tal.

Por lo común, el sujeto produce la voz. Diré más: la función de la voz siempre hace intervenir en el discurso el peso del sujeto, su peso real. Por ejemplo, el vozarrón es algo que hay que poner en juego en la formación de la instancia del superyó, donde representa la instancia de un Otro que se manifiesta como real.

¿Acaso se trata de la misma voz en la voz del delirante? La voz del delirante, ¿es acaso aquello cuya función dramática el señor Cocteau intentó aislar bajo el título de *La voz humana*? Basta con referirse a la experiencia cotidiana que en efecto tenemos de la voz bajo una forma aislada –justo allí donde Cocteau, con mucha pertinencia y olfato, supo mostrarnos su incidencia pura–, a saber, en el teléfono.

¿Qué nos enseña la voz como tal, más allá del discurso que sostiene en el teléfono? No tiene cabida, por cierto, hacerles aquí un peque-

ño caleidoscopio de las experiencias que tenemos al respecto. Básteles con evocar el momento en que ustedes intentan solicitar un servicio, o cualquier otra cosa, a una casa comercial cualquiera, y he aquí que de pronto se encuentran, del otro lado de la línea, con una de esas voces cuyo carácter de indiferencia les informa de inmediato la mala voluntad de aquel con quien ustedes tienen que vérselas, su muy firme voluntad de eludir lo que la demanda de ustedes pueda tener de apremiante, de personal. Ese tipo de voz les enseña bastante acerca del hecho de que ustedes no tienen nada que esperar de aquel a quien interpelan. Es una voz que denominaremos, con un término magníficamente forjado por el genio de la lengua, una voz de *contramaestre* [*contremaître*] –no es que ese personaje esté en contra del amo [*maître*], sino que en verdad es lo contrario del amo. Es así como ciertas voces pueden a veces presentificarles la vanidad, la inexistencia, el vacío burocrático.

¿Es acaso eso lo que designamos al hablar de la voz dentro de la función con que debemos hacerla intervenir en el nivel de *a*? No, en absoluto.

En el delirio, la voz se presenta a las claras como articulación pura, y eso es lo que constituye la paradoja de lo que nos comunica el delirante cuando lo interrogamos acerca de la naturaleza de las voces. Lo que él tiene que comunicar parece escabullirse siempre de la manera más singular, por más que para él nada sea más seguro que la consistencia y la existencia de la voz como tal. Por supuesto, el sujeto no puede tomarla más que como algo que se le impone, precisamente porque para él la voz está reducida a su forma más tajante y más pura.

También puse el acento, cuando analizábamos el delirio del presidente Schreber, sobre el carácter de corte que él mismo pone en evidencia, ya que las voces escuchadas por Schreber articulan sólo comienzos de frase: *Sie sollen werden*... Las frases se interrumpen antes de los términos significativos, dejando surgir tras su corte un llamado a la significación. El sujeto está involucrado en ello, en efecto, pero en la medida en que él mismo desaparece, sucumbe, se abisma por entero en esa significación que apunta a él pero sólo de una manera global.

En esta expresión, *lo involucra*, resumiré, a la hora de dejarlos, lo que hoy intenté captar para ustedes.

Reconozco que esta sesión tal vez haya sido una de las más difíciles de todas las que tuve que darles. Serán recompensados –lo espero– la próxima vez, cuando habremos de proceder por vías menos áridas.

Hoy les he solicitado mantenerse en torno a la noción de involucramiento. Quien está involucrado es el sujeto, dado que está en el intervalo del discurso del inconsciente. El sujeto es, en sentido estricto, la metonimia del ser que se expresa en la cadena inconsciente.

Si el sujeto se siente eminentemente involucrado en el delirio por las voces, por las frases sin pies ni cabeza, es por la misma razón por la que se siente involucrado en todas las otras formas de ese objeto que hoy les he enumerado. En el nivel del corte, del intervalo, él se fascina, se fija, para sostenerse –en ese instante en que apunta a sí mismo y se interroga– como ser, como ser de su inconsciente.

De todos modos, no quiero terminar sin hacer sentir, al menos a quienes vienen aquí por primera vez, cuál es el alcance de este pequeño eslabón –mi discurso de hoy– con respecto a los que se suceden desde hace tiempo.

La cuestión es ver qué debemos hacer en cuanto a ese fantasma cuyas formas más radicales, más simples –aquellas en las cuales, lo sabemos, constituye los objetos privilegiados del deseo inconsciente del sujeto–, les mostré aquí. Pero ese fantasma es móvil. No crean que, si lo fastidiamos, él pueda, así como así, dejar caer uno de sus miembros. No hay ejemplo alguno de un fantasma convenientemente atacado que no reaccione reiterando su forma de fantasma.

También sabemos a qué clase de complicaciones puede llegar ese fantasma. Bajo su forma llamada *perversa*, insiste, mantiene y complica su estructura, intenta acercarse cada vez más a cumplir su función.

Interpretar el fantasma, dicen.

¿Acaso se trata pura y simplemente de conducir el sujeto hacia un presente a nuestra medida, al presente de la realidad que podemos definir como hombres de ciencia, o como hombres que se imaginan que todo es reducible, a fin de cuentas, en términos de conocimiento? Bien parece que toda una dirección de la técnica analítica se inclina a reducir el sujeto a las funciones de la realidad –la cual, para ciertos analistas, parece no tener que articularse de otro modo que como lo que la vez pasada denominé un mundo de abogados estadounidenses. Y sin duda la empresa no está fuera del alcance de los medios de cierta persuasión.

No obstante, el lugar que ocupa el fantasma, ¿no requiere acaso que tengamos en cuenta otra dimensión? Esa dimensión es la de lo que cabe denominar las exigencias verdaderas del sujeto. No se confunde con la realidad, no se deja reducir al mundo común: es una dimensión de ser.

En esa dimensión, el sujeto lleva en sí algo que tal vez sea –¡Dios mío!– tan incómodo de llevar como el mensaje de Hamlet, y que tal vez le reserve un destino fatal.

En definitiva, lo que importa es saber cuál es el valor que nosotros, los analistas, acordamos a la experiencia del deseo. ¿Acaso es para nosotros un mero accidente, algo muy molesto pero que en suma no hay más que esperar hasta que se pase y que llegue la vejez para que el sujeto recupere muy naturalmente las vías de la paz y de la sabiduría? ¿O bien el deseo nos designa otra cosa?

Con esa otra cosa, ¿cómo debemos operar?

¿Cuál es nuestra misión? ¿Cuál es, a fin de cuentas, nuestro deber?

He aquí la cuestión que se plantea al hablar de la interpretación del deseo.

20 DE MAYO DE 1959

XXII

CORTE Y FANTASMA

Elección, pulsión, repetición
El corte creador
Los detalles en la obra de arte
¿Es mentiroso el ghost*?*
El fantasma de Hamlet

Hoy proseguimos el estudio del lugar donde se sitúa la función del fantasma. El fantasma está formado por el sujeto –en cuanto que marcado por el efecto de la palabra– en su relación con un objeto *a* que la vez pasada hemos intentado definir como tal.

1

Ustedes saben dónde se sitúa la función del fantasma en lo que denominamos el grafo.

Es algo muy simple, en suma. Las dos cadenas significantes, la superior y la inferior, al cruzarse con un arco, que es el de la intención subjetiva, determinan cuatro puntos. Hemos denominado *puntos de código* a los de la derecha, aquí A y ($\$\lozenge D$), mientras que los otros dos son *puntos de mensaje*, S(Ⱥ) y *s*(A) –esto en función del carácter retroactivo del efecto de la cadena significante en cuanto a la significación.

He aquí cuáles son entonces los cuatro puntos que hemos aprendido a revestir de las siguientes significaciones. Los dos puntos de la cadena inferior son los lugares donde la intención del sujeto se encuentra con el

hecho concreto de que hay lenguaje. Hoy nos interesaremos en los otros dos signos, a saber, el sujeto tachado en presencia de D mayúscula y el significante de gran Otro tachado.

Lo que ambas cadenas significantes representan está dilucidado desde hace mucho tiempo.

La cadena inferior es la del discurso concreto del sujeto. Digamos, en una primera aproximación, que es accesible a la conciencia. Dicho esto, afirmamos que es por entero transparente a la conciencia sólo porque parte de ilusiones –el análisis nos lo ha enseñado.

¿Por qué, si no, habría yo insistido ante ustedes, durante varios años, en las partes ilusorias que hay en ese efecto de transparencia, y habría utilizado todos los recursos por los cuales esto podía sugerírselo? Si, por medio de una fábula que tal vez aún guardan en el recuerdo, intenté mostrarles que era posible, en el límite, concebir que una imagen especular subsistiera con independencia de todo soporte subjetivo, que se conservara más allá de toda subsistencia del sujeto, y que incluso se tornara eficaz por efecto de un mecanismo que persiste en la nada subjetiva, producida por la destrucción de toda vida, no lo hice a causa del simple gusto por tal juego, sino para ilustrarles el hecho de que es posible suponer que un montaje estructurado como el de una cadena significante puede durar más allá de toda subjetividad de los soportes.

Nuestra práctica, que sin cesar nos hace palpar el desconocimiento sistemático del sujeto, nos enseña que la conciencia, en la medida en que nos da la impresión de ser *yo* en el discurso, no es un dato inmediato, sino que es más bien experimentada ante todo en una imagen, la del semejante. Esa experiencia recubre mediante una apariencia de conciencia lo que conllevan las relaciones del sujeto con la cadena significante primaria, ingenua, con la demanda inocente, con el discurso concreto. Hablo de ese discurso que se perpetúa de boca en boca, que rebota de articulación en articulación, que organiza lo que hay de discurso en la historia misma, ese discurso concreto, común, universal, que engloba todo lo que en efecto ocurre a mayor o menor distancia de él, toda actividad real, social, del grupo humano.

La otra cadena significante es la que en la experiencia analítica se nos presenta positivamente como inaccesible a la conciencia. Dicho esto, dado que la referencia a la conciencia en relación con la primera cadena ya nos resulta sospechosa, caracterizar la segunda como inaccesible a la conciencia plantea muchas preguntas sobre lo tocante al sentido de esa inaccesibilidad. También tenemos que aclarar qué entendemos por ello.

¿Debemos acaso considerar que esa cadena inaccesible a la conciencia está hecha como una cadena significante? Enseguida lo retomaré. Por el momento, tomémosla tal como se nos presenta.

Ven aquí la línea $S(\text{Ⱥ}) \rightarrow (\$ \lozenge D)$, que se presenta punteada para significar que el sujeto no la articula en calidad de discurso. Lo que él articula actualmente es otra cosa que se sitúa en el nivel del arco intencional $(\$ \lozenge D) \rightarrow S(\text{Ⱥ})$. En efecto, puesto que el sujeto se sitúa en la medida en que actúa en la alienación de la significancia mediante el juego de la palabra, se articula muy exactamente como pregunta, como enigma.

Dentro de la evolución del sujeto humano, ello es tangible en un momento de la articulación infantil, cuando, más allá de la primera demanda, con todas las consecuencias que ya entraña, él busca sancionar las cosas dentro del orden inaugurado por la significancia: dirá *¿Qué?* y dirá *¿Por qué?* Esto, que constituye una referencia expresa al discurso, hace pasar la primera intención del sujeto, la de la demanda, a la segunda intención, la del discurso como tal. Aquí el discurso se interroga, interroga las cosas con respecto a sí mismo, con respecto a la situación de éstas dentro del discurso. Ya no es exclamación, interpelación, grito de la necesidad: ahora es nominación.

Hago que esa intención segunda del sujeto parta del lugar A mayúscula. En efecto, debido a que el sujeto está de lleno en la alienación de la articulación hablada, de la significancia, se plantea la cuestión que la vez pasada articulé bajo la forma *¿Es?*, con signos de interrogación –no porque me complazca en los juegos del equívoco, sino porque esa forma es coherente con el momento de nuestra articulación. De hecho, una vez que ha sido instituido *en* la palabra, el sujeto intenta situarse como sujeto *de* la palabra, y por eso pregunta: *¿Es? ¿Qué? ¿Por qué? ¿Quién habla? ¿Dónde habla?* Se trata aquí de interrogaciones interiores al discurso, interiores al lugar instituido a partir de la palabra.

Esa pregunta, en efecto, constituye al sujeto como sujeto de la palabra. No por ello es menos cierto que lo que está articulado en ese nivel de la cadena significante no es articulable. Y en ello consiste el hecho del inconsciente.

Algunos podrían inquietarse, como ante una construcción arbitraria, al verme aquí presentar la relación entre la cadena inconsciente y la interrogación del sujeto, como idéntica a la relación entre el discurso primero de la demanda y la intención que surge de la necesidad.

Sólo les recordaré que, si el inconsciente tiene un sentido, ese sentido tiene todas las características de la función de la cadena significante.

Y completaré este breve recordatorio haciendo alusión a una pequeña historia que la mayoría de mis oyentes ya me escucharon contar cuando hablé de la cadena significante. Quienes no la recuerdan, remítanse a lo que fue publicado al respecto.

Se trata de la fábula de los discos blancos y los discos negros, que ilustra algo estructural de las relaciones entre sujeto y sujeto, y en la cual encontramos tres términos. En esa historia, un par de signos distintivos, blanco y negro, permite discriminar la relación entre un sujeto y otros dos. Cada sujeto se sitúa refiriéndose a la indagación que hacen los otros dos en función de lo que ven de él mismo y del otro. Los tres pasan por una sucesión de oscilaciones sincrónicas que termina por determinarlos de manera conclusiva en lo que aquí denominaré una *Wahl*, una elección fundamental que permite a cada uno decidir qué es efectivamente, si blanco o negro, y mostrarse preparado para declararlo –que para eso está hecha la fábula.

Pues bien, ¿no es esto acaso lo que nos es familiar en la estructura de la pulsión?

En ella encontramos la identificación relativa, la negación, el rechazo a articular, y la defensa, que son tan coherentes con la pulsión como el reverso y el anverso de una misma cosa. El asunto concluye por medio de una decisión que para el sujeto deviene la marca de que, de hecho, siempre hace la misma elección en las mismas situaciones. Según sean los sujetos, denominamos a ese poder de repetición como podemos –una tendencia masoquista, una inclinación al fracaso, el retorno de lo reprimido, la evocación fundamental de la escena primitiva–, pero no se trata más que de una sola y la misma cosa: la repetición, en el sujeto, de un tipo de sanción cuyas formas exceden en mucho las características del contenido.

En esencia, el inconsciente siempre se nos presenta como una articulación indefinidamente repetida. Sólo es legítimo situarlo en el esquema bajo la forma de esa línea punteada –lo hemos dicho– porque el sujeto no accede a él. En ese nivel, en fin, el sujeto es aquel que lleva la marca, los estigmas, de una repetición que para él permanece no sólo ambigua, sino inaccesible en sentido estricto, hasta que la experiencia analítica –el término que ésta le brinda– le permita nombrarse, situarse, designarse, como soporte de esa sanción.

Ningún yo [*Je*] suyo puede ser articulado en ese nivel. La experiencia se presenta, por el contrario, como *Eso viene de afuera*. Decir que eso viene, ya es mucho: él sólo puede leerlo como un *Eso habla*. Hay

allí tal distancia, que no está dicho que el sujeto pueda franquearla de una manera cualquiera y alcanzar la meta adonde Freud nos prescribe apuntar en su mandamiento del *Wo Es war, soll Ich werden*.

Pasemos ahora a ($◊D). ¿Qué significa el denominado *punto de código* que simbolizamos por medio de la confrontación entre el sujeto tachado y la demanda, D mayúscula?

Subrayemos de entrada que ese punto no adquiere su alcance más que a medida que, con el análisis, comienza el desciframiento de la coherencia de la cadena superior. Ése es el punto exacto en que la cadena de la palabra del sujeto, en la medida en que él interroga acerca de sí mismo en el más allá del discurso concreto, reencuentra la demanda.

El sujeto en cuestión es aquel que aquí suponemos, retroactivamente, que es soporte de la articulación del inconsciente, dado que él la ve, la escucha, la lee. Es el sujeto en calidad de sujeto del inconsciente. En cuanto a la demanda, ¿qué papel representa aquí? Está afectada por su forma estrictamente simbólica, y eso es lo que significa el signo del rombo (◊) entre $ y D.

La demanda figura en ese nivel porque, más allá de lo que exige en cuanto a la satisfacción de la necesidad, se plantea como esa demanda de amor que instituye al Otro –ese Otro a quien la demanda se dirige– como aquel que puede estar presente o ausente. Por eso la demanda, ya sea oral o anal, adquiere aquí una función metafórica y deviene símbolo de la relación con el Otro. La relación subjetiva con la demanda cumple aquí la función de código, dado que permite constituir al sujeto como algo situado, por ejemplo, en el nivel de lo que en nuestro lenguaje denominamos fase oral o anal.

Con ese código, el sujeto puede recibir como mensaje la pregunta que, en el más allá del Otro, connota la primera captación del sujeto en la cadena significante. Es la pregunta que viene del Otro, por esta línea también punteada, bajo la forma del *Che vuoi? ¿Qué quieres?* Es también la pregunta que el sujeto, siempre en el más allá del Otro, se plantea bajo la forma del *¿Es?*

La respuesta está simbolizada en el esquema por la significancia del Otro en calidad de S(A̸).

En ese nivel hemos dado a esa significancia un sentido más general en el cual se moldea la aventura del sujeto concreto, su historia subjetiva. En su forma más general, ese sentido se enuncia como sigue. En el Otro, en la significancia, no hay nada que pueda bastar en ese nivel de la articulación significante; en la significancia no hay nada que sea la

garantía de la verdad; no hay otra garantía de la verdad que la buena fe del Otro, y ésta siempre se presenta al sujeto bajo una forma problemática. Todo lo que el reino de la palabra ha hecho surgir para el sujeto, permanece subordinado a la entera fe en el Otro.

¿Acaso esto significa que el sujeto alcanzó el final de su pregunta? Justo aquí desembocamos en nuestro fantasma.

La vez pasada ya les mostré que el fantasma es el punto de amarre concreto donde atracamos a orillas del inconsciente. En el punto exacto donde el sujeto no encuentra nada que pueda articularlo en calidad de sujeto de su discurso inconsciente, el fantasma representa, para él, el papel del apoyo imaginario.

A eso volvemos hoy, ya que debemos interrogar con más detalle lo tocante a este fenómeno.

2

Ven que en el grafo pusé el fantasma frente a la línea A → ($◊D), donde el sujeto se sitúa para acceder al nivel de la cadena inconsciente.

Les recuerdo lo que la vez pasada les dije. Todo ocurre como si el objeto representara en el fantasma el mismo papel de espejismo que en el piso inferior la imagen del otro especular, *i*(*a*), representa con respecto al yo, *m*. Pero, en el fantasma, el objeto es el soporte imaginario de esa relación de corte en que el sujeto ha de sostenerse dentro de ese nivel, lo cual nos induce a una fenomenología del corte.

Hemos visto ese objeto en sus tres niveles: el objeto pregenital, la mutilación castrativa y también la voz alucinatoria. De pasada señalo que ésta –en la medida en que es voz encarnada– es menos discurso interrumpido que voz cortada en el texto del monólogo interior.

Veamos hoy si no queda mucho por decir –si retomamos el sentido de lo que ya introduje la vez pasada– acerca de la diferencia entre el punto de vista de lo real y el punto de vista del conocimiento.

La cuestión es, en efecto, saber en qué nivel del sujeto estamos aquí cuando lo introducimos como S tachada. Ese *¿Es?*, entonces, ¿es acaso otra cosa que un equívoco, susceptible de ser colmado por cualquier sentido? ¿Nos detendremos en su pertenencia verbal de conjugación, en el *Esse*, el verbo *ser* en latín? Ya les aporté algunas observaciones sobre

el tema, la vez pasada, al hablarles de la realidad. En efecto, el sujeto no se refiere simplemente al discurso, sino también a cierta realidad. Si hay algo que de manera coherente podamos intitular *realidad* –me refiero a aquella que tomamos en cuenta en nuestro discurso analítico–, yo lo situaría, en el esquema, dentro del campo que está por debajo del discurso concreto.

En efecto, el discurso concreto engloba y encierra el campo de la realidad, es reserva de un saber que podemos extender tan lejos como todo lo que puede ser elocuente para el hombre. Entiendo que éste no está obligado a reconocer, en todo momento, todo lo que –de su realidad, de su historia– ya está incluido en su discurso. Aquí, por ejemplo, la alienación, tal como se presenta en la dialéctica marxista, puede articularse de manera coherente.

Diré más: no olvidemos el corte. Éste ya está en juego en el primer tipo de objeto del fantasma, el objeto pregenital. ¿Qué son aquí los objetos del fantasma sino objetos reales? Por más separados que estén del sujeto, se encuentran en una estrecha relación con su pulsión vital.

En resumen, es más que obvio que lo real no es un continuo opaco, y que está hecho de cortes, tantos como los cortes del lenguaje y muchos más.

Hace ya mucho tiempo que Platón comparó al filósofo con el buen cocinero, el que sabe hundir el cuchillo en el punto justo de corte de las articulaciones, sabe penetrar sin dañarlas. La relación entre el corte de lo real y el corte del lenguaje parece entonces satisfacer, hasta cierto punto, aquello en que la tradición filosófica siempre se ha instalado, a saber, que no se trata sino del recubrimiento de un sistema de cortes por medio de otro sistema de cortes. No obstante, si digo que la cuestión freudiana llega en el momento justo, lo hago porque el recorrido –ahora consumado– de la ciencia nos permite formular que la aventura científica va mucho más allá de la noción de que los cortes naturales son recubiertos por los cortes de un discurso cualquiera.

El esfuerzo que en esencia ha consistido en vaciar toda la articulación científica de sus implantaciones mitológicas nos ha llevado hasta el punto donde nos encontramos, que me parece suficientemente caracterizado, sin hacer más drama, por la expresión *desintegración de la materia*. Esto es muy apropiado para sugerirnos que, en la aventura de la ciencia, no se trata sólo de puro y simple conocimiento.

Al situarnos en el plano de lo real o, si quieren, de lo que provisoriamente denominaré, con todo el acento irónico necesario –ya que, por

cierto, no soy proclive a denominarlo así–, el gran Todo, la ciencia y su aventura no nos muestran de ningún modo que lo real se reenvíe a sí mismo sus propios cortes, sino ciertos cortes que son los elementos creadores de algo nuevo que adquiere el aspecto de proliferar.

Aquí, en calidad de hombres, no podemos por cierto dejar de reconocer que la cuestión que se plantea consiste en saber si las consecuencias de lo que así se manifiesta no nos superan un poco en nuestra función mediadora. Esta declaración, que adrede hago de manera sobria y reducida, tiene de todos modos un acento actual y dramático que –supongo– no se les escapa. En definitiva, es muy obvio que el hombre entra en ese juego a costa suya.

Sin duda, no tiene cabida que aquí vayamos más lejos. En efecto, si me refiero a la aventura de la ciencia, no lo hago para evocar todas las consecuencias extremas que ha tenido y cuyo dramatismo humano está inscripto en la historia, sino para delimitar lo tocante a la relación del sujeto con esa suerte de corte que constituye el hecho de que él no está, de que él no sabe lo que es, en cierto discurso inconsciente.

Lo real del sujeto como algo que entra en el corte, el advenimiento del sujeto en el nivel del corte, su relación con algo que sin duda hay que denominar *un real* pero que no está simbolizado por nada: he aquí de qué se trata. El punto electivo de la relación del sujeto con lo que aquí podemos denominar su ser puro de sujeto, lo indico –tal vez les parezca excesivo– en el nivel del corte, que hemos denominado una manifestación pura de ese ser.

Luego, este punto adquiere la función de designar el fantasma del deseo. Por eso, en otro momento definí la función que cumple el fantasma como una metonimia del ser, y definí en ese nivel el deseo como tal.

Entiéndase bien que en ese nivel queda por completo abierta la cuestión de saber si podemos denominar *hombre* a lo que de esa manera se indica. En efecto, ¿a qué podemos llamar *hombre* sino a lo que ya está simbolizado como tal y que, cada vez que hablamos de él, resulta cargar con todos los reconocimientos –por así decirlo– históricos? En ese nivel, el término *humanismo* por lo común no designa nada, aunque haya en él, por supuesto, algo real, que es necesario y que basta como para asegurar, en la experiencia misma, esa dimensión –que acostumbramos denominar, de manera muy impropia, una profundidad, digamos, de más allá– que hace que el ser no sea identificable con ninguno de los roles –para emplear el término actualmente en uso– que él asume.

Para nosotros, la dignidad –si me permiten– de ese ser no depende en absoluto de que esté *cortado* –si puedo expresarme así, con todos los segundos planos que puedan ponerle, y en especial las referencias castrativas– ni tampoco de que sea un *cortable*, para permitirme un juego de palabras,[1] sino que depende del *corte* como tal.

El corte es, a fin de cuentas, la última característica estructural de lo simbólico. En esta dirección –les indico de pasada– les enseñé ya a buscar el sentido de lo que Freud denominó *instinto de muerte*, aquello por lo cual puede ocurrir que ese instinto de muerte converja con el ser.

Como todo esto puede causarles ciertas dificultades, quisiera intentar ilustrarlas refiriéndome a una obra de arte, y a la obra de arte en general, para ilustrar lo que aquí está en juego.

3

Partiré de un artículo muy interesante, moderado además, del señor Kurt Eissler, que está publicado en el último número de *The Psychoanalytic Quarterly* bajo el título de "The function of details in the interpretation of works of literature" –la función de los detalles en la interpretación de obras literarias.

Kurt Eissler comienza su discurso, y además lo termina, por medio de una observación que cabe calificar de diversos modos, según que se la considere como confusa o como apenas inexplicada. El término *detalle* le parece muy significativo en referencia a la obra de un autor perfectamente ignoto, por otra parte, fuera del círculo austríaco, un actor-autor que sería un pequeño Shakespeare desconocido. Me refiero a este texto porque enseguida volveré a *Hamlet*.

Entonces, a propósito de ese Shakespeare que en el siglo pasado vivía en Viena, Eissler nos cuenta una de esas bonitas anécdotas típicas de lo que se denomina *psicoanálisis aplicado*. En otros términos, una vez más encontró, a través de la vida del personaje, cierto número de elementos indicadores, paradójicos, que le permiten introducir preguntas que por siempre quedarán irresolutas. Así, aprendemos que el señor

1. *Coupable* significa "cortable" y "culpable". [N. del T.]

Ferdinand Raimund habría sido especialmente afectado, cinco años antes de escribir una de sus obras maestras, por la muerte de alguien que para él era una suerte de modelo, pero un modelo tan asumido que se plantea toda clase de preguntas acerca de las identificaciones paterna, materna, sexual, y todo lo que quieran. La cuestión en sí misma no nos mueve un pelo. Es el ejemplo de uno de esos trabajos gratuitos que, dentro de ese género, siempre se renuevan con un valor de repetición que también conserva su valor de convicción. Pero el asunto no es ése.

Eissler subraya la función de ese detalle que en inglés se denomina *relevant*, el detalle pertinente, aquel que no encaja y que llama la atención. En efecto, en una pieza bastante bien lograda del señor llamado Ferdinand Raimund, a propósito de algo que aparece un poco cual pelo en la sopa –digamos–, sin que nada lo implique en absoluto, la oreja de Kurt Eissler se para y, como una cosa lleva a la otra, él llega a encontrar algunos hechos biográficos cuyo interés es sin duda patente. El asunto es entonces el valor de guía que posee el detalle *relevant*.

En esto, Eissler opone lo que ocurre en la clínica y lo que ocurre por lo común en un análisis del llamado *psicoanálisis aplicado a una obra de arte*. Dos veces repite esta oposición, y si yo tuviese tiempo debería leerles esa parte del texto para hacerles sentir su carácter bastante opaco.

En suma, él dice que el síntoma y el detalle *relevant* representan casi el mismo papel, excepto por lo siguiente. En el análisis, partimos de un síntoma que se presenta como un elemento *relevant* para el sujeto, y al interpretarlo progresamos hasta su solución. En el otro caso, el detalle es lo que nos introduce en el problema. En la medida en que captamos en un texto –él no llega a formular la noción de texto– algo que no estaba especialmente implicado, un elemento discordante, se abre una vía que puede llevarnos hasta la personalidad del autor.

Si lo miramos con más detalle, esto no puede en absoluto pasar por una relación de contraste. Además, si hay contraste, hay también paralelismo, por supuesto. Su observación debería llevar al autor a percatarse de que la discordancia en lo simbólico –en lo simbólico como tal, en una obra escrita, y, al menos, en ésta– representa un papel funcional perfectamente identificable con el síntoma real –en todo caso, desde el punto de vista del progreso del análisis, si ese progreso debe ser considerado como un progreso de conocimiento concerniente al sujeto.

Sea como fuere, ese abordaje tiene en verdad cierto interés. Pero surge la pregunta concerniente a saber si, en la obra de arte, sólo la errata se convertirá en significativa para nosotros. ¿Y por qué no, después de todo? Está claro que, en el análisis de la obra de arte, la errata –ustedes entienden que me refiero a lo que se nos presenta como una discontinuidad– puede servir de indicio para hallar, en su alcance inconsciente, tal o cual incidente de la vida pasada del autor, capaz de aportar luces fundamentales, y eso es en efecto lo que ocurre en este artículo.

En todo caso, ¿la cosa no es acaso apta para iluminarnos la dimensión de la obra de arte? Por este solo hecho –pero también, como veremos, mucho más allá de este hecho–, ya no podemos considerar la obra de arte como una transposición o sublimación –llámenlo como quieran– de la realidad. Ya no podemos decir que opere en la imitación, que sea del orden de la *mímesis*, por más que siempre constituya una remodelación de la susodicha realidad. Pero creo que este punto ya es obsoleto para nosotros, y no pretendo llamar la atención de ustedes sobre él.

Limitándome a la obra de arte escrita, diré que la obra de arte, lejos de transfigurar la realidad de la manera que sea, tan amplia como puedan considerarla, introduce en su estructura misma el advenimiento del corte, en la medida en que allí se manifiesta lo real del sujeto, por cuanto, más allá de lo que dice, es el sujeto inconsciente.

El acceso a su relación con el advenimiento del corte, por cierto, está cerrado al sujeto, ya que ése es su inconsciente. En cambio, ese acceso no le está cerrado en la medida en que tiene la experiencia del fantasma, a saber, en la medida en que está animado por la llamada *relación de deseo*. Ahora bien, la experiencia del fantasma está íntimamente entrelazada con la obra. Luego, se torna posible que ésta exprese esa dimensión, lo real del sujeto, que es el advenimiento del ser más allá de toda realización subjetiva posible, como recién la hemos designado.

La forma de la obra de arte, sea lograda o malograda, tiene la virtud de involucrar esa dimensión. Si, para hacerlo sentir, me permiten echar mano de la topología de mi esquema, esa dimensión no es paralela al campo de la realidad creada en lo real por la simbolización humana, sino transversal a él, dado que la relación más íntima del hombre con el corte rebasa todos los cortes naturales, pues está ese corte esencial de su existencia, a saber, que él está allí y debe situarse en el hecho mismo del advenimiento del corte.

He aquí lo que está en juego en la obra de arte, y de manera especial en la que más recientemente hemos abordado por ser, en este aspecto, la obra más problemática, o sea, *Hamlet*.

4

También en *Hamlet* hay toda clase de cosas *relevant*, en el sentido de detalles discordantes.

Diré incluso que es así como hemos progresado, pero de una manera por completo enigmática, ya que en cada momento no podríamos sino interrogarnos acerca de lo que significa esa *relevance*. Lo claro es que nunca está excluido que Shakespeare lo haya querido. Si es con o sin razón, poco importa.

A Kurt Eissler puede parecerle raro que Ferdinand Raimund haga intervenir en cierto momento de su pieza un periodo de cinco años sobre el cual jamás había hablado antes ninguno de los personajes, y ése es, para él, el detalle *relevant* que lo introducirá en la vía de cierta investigación. No hemos procedido, en absoluto, de la misma manera con *Hamlet*, pues estábamos seguros de que ese tejido de *relevances* en ningún caso podría resolverse pura y simplemente diciendo que aquí Shakespeare se dejaba llevar por su buen genio. Teníamos la impresión de que por algo estaba allí.

Pero incluso aunque sólo se debiese a la manifestación de su inconsciente más profundo, en todo caso la arquitectura de esas *relevances* es lo que nos muestra que Shakespeare consigue situarse en la afirmación principal que recién distinguíamos. O sea que hace aflorar la relación más profunda del sujeto como sujeto hablante, es decir, su relación con el corte como tal.

He aquí lo que la arquitectura de *Hamlet* nos muestra, en la medida en que la tragedia está fundada en la relación del sujeto con la verdad.

En el sueño del cual este año partió nuestra exploración, el padre muerto aparece ante el hijo traspasado de dolor. El padre sabe que está muerto y se lo hace saber a su hijo; en cambio, en el *Hamlet* de Shakespeare, el padre y el hijo saben, y son los únicos que saben. Por otro lado, en este punto el libreto shakesperiano se distingue de la fábula tal como figura dentro de la historia literaria, en la cual el asesinato tuvo lugar públicamente, todo el mundo sabe que ha habido crimen, y Hamlet se hace el loco para disimular sus intenciones.

Entonces, aquí nadie sabe excepto ellos dos, uno de los cuales es un *ghost*. La función del *ghost* se impone desde el comienzo de *Hamlet*, y otros, aparte de mí, han mostrado la función que cumple su aparición en primer plano. Ahora bien, ¿qué es un *ghost* sino la representación de

esa paradoja que sólo puede fomentar la obra de arte, y que Shakespeare nos vuelve totalmente creíble?

¿Qué dice ese *ghost*? Dice cosas muy extrañas, y me sorprende que nadie, no digo que no haya encarado el psicoanálisis del *ghost*, pero sí que no haya interrogado con algún acento lo que éste dice. Lo que dice es: *La traición es absoluta, no había nada más grande, más perfecto, que mi relación de fidelidad a esa mujer, no hay nada más absoluto que la traición de que he sido objeto*. Todo lo que se afirma como buena fe, fidelidad y anhelo se plantea entonces para Hamlet, no sólo como revocable, sino como literalmente revocado.

Esa anulación absoluta se despliega en el nivel de la cadena significante, pero es muy diferente de la carencia del significante de la garantía, acerca del cual yo les hablaba, ya que aquí algo está bien garantizado, y es la no verdad. Esa especie de revelación, si cabe decirlo, de la mentira –tema que merecería nuestro interés– tiene por efecto esa suerte de estupor en que entra la mente de Hamlet luego de las revelaciones paternas. En el texto de Shakespeare se lo traduce de una manera notable, ya que cuando preguntan a Hamlet qué le ha revelado el *ghost*, él no quiere decirlo –¡y con razón!–, pero lo expresa de una manera muy peculiar: *There's never a villain dwelling in all Denmark / But he's an arrant knave*. En francés diríamos: *Il n'y a pas un bougre de salaud dans le royaume de Danemark / Qui ne soit un immonde individu* [No hay un pedazo de cabrón en el reino de Dinamarca que no sea un individuo inmundo].[2] Es decir que él se expresa en el régimen de la tautología.

Pero dejemos esto de lado. No son más que detalles y anécdotas. La cuestión está en otro lugar. La cuestión es la siguiente: ¿en qué somos engañados?

Por lo general, se acepta que un muerto no podría ser un mentiroso. ¿Y por qué? Por la misma razón, tal vez, por la que nuestra ciencia aún conserva ese postulado interno que Einstein –quien de vez en cuando decía cosas que no eran tan superficiales en el orden filosófico– subrayó en términos adecuados al decir: *El viejo buen Dios es astuto, pero sin duda es honesto*. ¿Podemos acaso decir lo mismo de un padre que de manera categórica nos dice que es presa de todos los tormentos de

2. En la versión castellana: "En Dinamarca no hay un villano… / Que no sea también un bellaco consumado". [N. del T.]

las llamas del infierno, y por crímenes absolutamente infames? En todo caso, hay en ello cierta discordancia, y no puede dejar de alertarnos.

¿No podemos acaso seguir los efectos que produce en Hamlet la afirmación hecha por el padre acerca de su condenación eterna? ¿No podemos acaso concebir que Hamlet quede encerrado en esa palabra, y que esto lo condene a ver que la verdad se le sustrae para siempre? ¿Y no debemos acaso interrogarnos sobre lo que esa palabra significa, al menos funcionalmente, con respecto a la génesis y al desarrollo de todo el drama?

Aquí cabría aportar muchas cosas más, incluso lo que dice el *ghost*:

Pero así como la virtud siempre será inamovible,
Aunque la tiente la lujuria bajo una forma celestial,
Así la lascivia, a pesar de que esté ligada a un ángel radiante,
Se hastiará de un lecho divino
E irá a cebarse en la basura.

Por lo demás, [la versión francesa] es una mala traducción de *So lust, though to a radiant angel link'd.*[3]

¿De qué ángel radiante se trata? Es el ángel que introdujo el vicio en esa relación de amor venida a menos. Toda la carga de la culpa [*faute*] recae sobre él. ¿Pero puede en verdad ocurrir aquí, al igual que en cualquier otro lugar, que quien viene a presentar testimonio, y para siempre, de la injuria padecida esté allí sin tener nada que ver en el asunto? Por supuesto, ésta es la llave que nunca podrá hacerse girar, el secreto que jamás podrá ser develado.

Pero aquí, ¿acaso un indicio no viene a ponernos sobre la pista del término con el cual debemos comprender lo que está en juego? Pues bien, ese término es, aquí como en otro lugar, *fantasma*. ¿Y el indicio? Por primitiva que supongamos, y con justa razón, la mollera de los contemporáneos de Shakespeare, ¡qué curioso es elegir, para la representación del enigma por siempre irresoluto, el frasco de veneno vertido en la oreja de ese *ghost* que es el padre! –Hamlet padre, no lo olviden, ya que ambos se llaman Hamlet.

Los analistas no se han aventurado demasiado en esto. Muchos indicaron que tal vez debería reconocerse en ello cierto elemento simbólico. Pero, en todo caso, puede situárselo según nuestro método: la revelación paterna, cuya paradoja ya subrayé, es lo que persiste en sus consecuencias.

3. La crítica de Lacan no es aplicable a la versión castellana. [N. del T.]

Esa revelación se nos presenta bajo la forma del bloque que ella forma, del agujero que ella cava, del enigma impenetrable que ella constituye. Tenemos allí una estructura que no sólo es fantasmática, sino que encaja a la perfección con lo que ocurre, a saber, que si hay alguien que es envenenado por la oreja, ése es Hamlet. Y lo que cumple la función del veneno es la palabra de su padre.

Luego, la intención de Shakespeare se aclara un poco. De entrada nos mostró la relación del deseo con esa revelación. Durante dos meses, Hamlet permanece bajo los efectos de esa revelación. ¿Y cómo llega a reconquistar, poco a poco, el uso de sus miembros? Pues bien, justo por medio de una obra de arte. Los comediantes le vienen como anillo al dedo para que él los use como banco de pruebas de "la conciencia del rey", según nos dice el texto.

Es cierto que a través de esa prueba él podrá entrar de nuevo en acción –circuito que necesariamente se desarrolla a partir de la primera de las consecuencias de la revelación. Ese personaje que, a partir de la revelación paterna, sólo anhelaba su propia disolución –"¡Ay, que esta tan, tan mancillada carne pudiera derretirse, / Deshacerse y disolverse [...]!"– es el que al final de la pieza vemos presa de una embriaguez que tiene un nombre muy preciso: la del *artifex*. Está loco de alegría por haber logrado su peor efecto, no pueden aquietarlo, y Horacio apenas logra contener su exuberancia siguiéndolo como su sombra.

Cuando Hamlet le pregunta: "¿acaso no habrían de procurarme un empleo en una compañía de actores [con] participación completa[?]", Horacio le responde: "Con media participación". Sabe a qué atenerse, ya que con este asunto Hamlet está lejos de haber reconquistado todo: no por ser *artifex* ha encontrado su papel aún. Pero basta con que sepamos que él es *artifex* para comprender que, en cuanto encuentre el primer papel, lo tomará. Ejecutará a fin de cuentas lo que le han ordenado –en otra ocasión les leeré ese pasaje del texto.

Cierto veneno, una vez ingerido por la rata –y ustedes saben que la rata nunca anda muy lejos de estos asuntos, especialmente en *Hamlet*–, le causa la sed que la matará, pues disolverá por completo, en ella, ese veneno mortal. Pues bien, algo así fue lo que de entrada inspiró a Hamlet.

A lo que acabo de decirles se agrega algo que permite ponerle todo su acento. Un autor llamado Walter Wilson Greg se asombró de algo

que todos los espectadores habrían debido ya notar mucho tiempo atrás, a saber, que Claudio se muestra insensible por completo a lo que precede a la escena en que Hamlet hace representar ante Claudio el desarrollo mismo de su crimen. En efecto, a guisa de prólogo, hay una larga escena de pantomima en que vemos que el *actor reina* proclama su fidelidad y su amor al *actor rey*, antes que a éste, adormecido, un tercer personaje le vierta el veneno en la oreja, todo esto en el contexto mismo del jardín. Y Claudio, literalmente, ni pío. Y el señor Greg concluye que el *ghost* mentía –Dios no lo quiera.

Vidas enteras se han abocado a este punto. El señor John Dover Wilson escribió una obra larguísima para explicar cómo puede ser que Claudio, tan manifiestamente culpable, no se haya reconocido en la escena representada, y elucubró toda clase de argumentos minuciosos y lógicos para demostrar que, si no se reconoció, fue porque miraba hacia otro lado. Eso no está indicado en las acotaciones escénicas. A fin de cuentas, tal vez esto no valga el trabajo de una vida entera.

¿No podríamos acaso sugerir que sin duda Claudio está por algo en esta sombría historia, ya que él mismo lo confiesa, ya que él lo clama a la vista de todos? Él puso patas arriba, no sólo el equilibrio conyugal de Hamlet padre, sino también otra cosa: su vida misma. Es muy cierto que su crimen, como él dice, "es atroz, y huele mal al cielo" –*O, my offence is rank, it smells to heaven.*

Claudio sentía bien, desde hacía algún tiempo, que había un olor a azufre en el aire. Por otro lado, había preguntado a Hamlet: "¿No hay ofensa en [el argumento]?". "No hay ofensa ninguna", le había respondido Hamlet. Pero en el momento en que Luciano entra en escena y envenena al rey que es su tío, cuando Hamlet le dice que ahora "el asesino logra el amor de la esposa", Claudio siente que se han pasado un poco de la raya y, verdaderamente herido en carne viva hasta lo más profundo de su ser, salta.

Por cierto, quedamos en una ambigüedad total. Si a partir de ese momento el escándalo es general, si toda la corte considera que Hamlet está intratable, si todo el mundo está del lado del rey, se debe a que los cortesanos no han reconocido el crimen de Claudio, ya que nadie sabe nada, y nadie supo jamás, hasta el final –excepto Hamlet y su confidente–, el modo en que Claudio exterminó a Hamlet padre.

La función del fantasma entonces parece no ser aquí la del *medio*, como se dice en las novelas policiales.

Esto se aclara mucho más si pensamos, según creo mostrarles, que sin duda Shakespeare fue uno de los seres que más lejos han llegado en la exploración de las oscilaciones subjetivas, a tal punto que su obra nos describe una suerte de cartografía de todas las relaciones humanas posibles, pero con ese estigma denominado *deseo* como punto de impacto que designa irreductiblemente su ser –y por eso su obra, recortada por doquier, presenta una milagrosa unidad de correspondencia.

¿No es acaso absolutamente maravilloso que ese hombre haya vivido, sin duda, la aventura descrita en el *sonnet* que nos permite recortar con exactitud las posiciones fundamentales del deseo? Lo retomaré más adelante.

Este hombre sorprendente atravesó la vida de la Inglaterra isabelina sin pasar desapercibido, por supuesto, con sus cerca de cuarenta piezas, y sin duda tenemos algunas huellas de él; me refiero a ciertos testimonios. Pero les basta con leer una obra muy bien hecha, que resume casi todas las investigaciones realizadas acerca de Shakespeare, para ver que, aparte del hecho de que él seguramente existió, en verdad nada podemos decir sobre él, sobre sus relaciones, sobre todo lo que lo rodeó, sobre sus amores, sus amistades. Todo pasó, todo desapareció, sin dejar huellas.

Nuestro autor se presenta ante nosotros, los analistas, como el enigma más radical y eternamente desvanecido, disuelto, desaparecido, que podamos señalar en nuestra historia.

27 DE MAYO DE 1959

XXIII

LA FUNCIÓN DE LA HENDIDURA SUBJETIVA EN EL FANTASMA PERVERSO

El ninguno[1]
El Juicio Final
Una perversión artificial
Voyeurismo y exhibicionismo
Cuando la (*a*) *minúscula es el deseo del Otro*

Prosigo mi tentativa de articular lo que debe regular nuestra acción en el análisis, en la medida en que tenemos que vérnoslas, en el sujeto, con el inconsciente.

Sé que no es fácil. Además, no me permito todo en la clase de formulación a la cual me gustaría conducirlos. A veces mis rodeos se ligan a la impresión que tengo de la necesidad de hacerles perceptible el paso que está en juego. Sin embargo, no es seguro que yo siempre logre que no pierdan el sentido de la ruta. A pesar de eso, les pido que me sigan, que confíen en mí.

Y, para retomar a partir del punto en que estábamos la vez pasada, articulo con mayor simplicidad lo que les formulé, no sin precauciones, no sin esfuerzos para evitar las ambigüedades, cuando puse en primer plano el término *ser*.

1. *Pas un* ("ninguno") significa literalmente "no uno", y en lo sucesivo Lacan explota esta ambigüedad. [N. del T.]

1

Aquí procederé a martillazos, demandando –por arriesgada que semejante fórmula pueda parecerles– la reintegración, a nuestros conceptos cotidianos, de términos tan grandes que, desde hace siglos, ya no osamos tocarlos más que con una suerte de temblor respetuoso. Quiero hablar del Ser y del Uno.

Por supuesto, hacer la demostración de su coherencia es característico de su empleo. Digamos que lo que denomino *ser* –y que la vez pasada llegué a calificar de *ser puro* en cierto nivel de su surgimiento– ha de situarse en relación con los términos mediante los cuales nos orientamos; en especial, el de lo real y el de lo simbólico.

No somos idealistas, como se dice en los libros de filosofía; no somos de aquellos que piensan que el ser es anterior al pensamiento, pero para orientarnos en nuestro trabajo como analistas debemos nada menos que hacer referencia al ser. Lamento tener que revolver para ustedes el cielo de la filosofía; lo hago obligado, forzado, y, en última instancia, porque no encuentro nada mejor para operar.

Del ser diremos entonces que, en sentido estricto, es lo real en la medida en que se manifiesta en el nivel de lo simbólico. Entiéndase bien: está en el nivel de lo simbólico –nosotros, en todo caso, no hemos de considerar en otro lugar esto que parece tan simple, a saber, que algo se añade cuando decimos que algo *es* esto o aquello, y que esa declaración apunta a lo real, dado que lo real es afirmado o rechazado o negado en lo simbólico.

El ser no está en ningún otro lugar –entiéndaselo bien– que en los intervalos, donde es el menos significante de los significantes, a saber, el corte. El ser es lo mismo que el corte. El corte lo presentifica en lo simbólico.

¿Qué pasa con ese *ser puro* del cual también hablamos? Lo diré más brutalmente porque en apariencia –y quiero admitirlo de muy buena gana– hubo algunos a quienes ciertas fórmulas que propuse la vez pasada les parecieron circunlocutorias, incluso confusas. El ser puro que está en juego es ese mismo ser cuya definición general acabo de dar, y lo es en la medida en que, bajo el nombre de inconsciente, una cadena subsiste según una fórmula que ustedes me permitirán proponer: todo sujeto es *ninguno*.

Aquí debo pedirles indulgencia, es decir, que me sigan. Esto simplemente significa que no se imaginen que, para proponer lo que propongo, tomo menos precauciones que al proponer el ser. Les pido que me crean que antes de hablarles ya me percaté de lo que ahora propondré, a saber, que el Uno no es una noción unívoca.

Los diccionarios de filosofía les dirán que hay más de un uso de ese término. El Uno que es el Todo no se confunde en todos sus usos con el Uno como número, 1, ese que supone la sucesión y el orden de los números, ese que se despeja como tal. Según todas las apariencias, para una deducción correcta, el primer Uno es secundario con respecto a la institución del número como tal.

En todo caso, los abordajes empíricos no dejan, al respecto, lugar a duda alguna. No sin razón me referiré aquí a la tentativa de argumentación más elemental, la de la psicología inglesa, cuando trata de reconstituir las vías por medio de las cuales el número ha entrado en nuestra experiencia. Por otro lado, ya les hice notar que es imposible estructurar la experiencia humana –me refiero a la experiencia efectiva más común– sin partir del hecho de que el ser humano cuenta, y de que él se cuenta.

Diré, de manera abreviada –pues no puedo avanzar más sin suponer que ustedes han captado, gracias a cierto tiempo de reflexión, lo que ya he dicho–, que el deseo está estrechamente enlazado a lo que ocurre debido a que el ser humano ha de articularse en el significante y, en calidad de ser, aparece en los intervalos de la cadena significante como sujeto tachado. Más adelante intentaremos articular ese nivel, en el cual el sujeto es sujeto tachado, con la ayuda de una noción que adrede comenzaré por volver más ambigua que la del Uno, tal como acabo de introducirla, porque no creo que aún la hayamos situado en su ambigüedad misma. Es la noción del *ninguno*. Dado que el sujeto tachado aparece aquí como *ninguno*, hoy tendremos que vérnoslas con él.

No obstante, retomemos las cosas en el nivel de la experiencia –aquí me refiero al nivel del deseo.

Si el deseo sirve de índice al sujeto, a punto tal que éste no puede designarse sin desvanecerse, diremos –para jugar con la lengua y con sus ambigüedades– que, en el nivel del deseo, el sujeto *se cuenta*. Hacia allí quiero dirigir, en primer lugar, la atención de ustedes. Dada la inclinación que tenemos a olvidar hoy aquello con lo que tenemos que vérnoslas en la experiencia de aquellos de quienes tenemos la audacia de encargarnos –nuestros pacientes–, los remito a ustedes mismos: en el deseo, cada quien se cuenta como contante.

En el deseo, y no en el cómputo, el sujeto aparece como contante allí donde decimos que tiene que enfrentar lo que, en último término,

lo constituye como él mismo. ¿Es necesario recordar, a analistas, que nada constituye el último término de la presencia del sujeto en mayor medida que el deseo? El hecho de que, a partir de allí, el contante comience a modificarse librándose a toda clase de transacciones que lo evaporan en equivalentes diversamente fiduciarios es obviamente todo un problema, pero de todos modos llega un momento en que hay que pagar en contante.

En general, la gente viene a vernos porque la cosa no anda a la hora de pagar en contante, trátese de lo que se trate, ya sea del deseo sexual o de la acción, en el sentido más simple del término. Allí se plantea la cuestión del objeto. Es claro que si el objeto fuese simple, no sólo no sería difícil para el sujeto enfrentar, *contante*, sus sentimientos, sino que, si me permiten este juego de palabras, más a menudo estaría, con el objeto, *contento*, aunque es necesario que con ello *se contente*, lo cual es muy diferente.

Es evidente que esto está enlazado al hecho de que, en el nivel del deseo, el objeto capaz de satisfacer no es, como mínimo, de simple acceso. Diremos incluso que no es fácil dar con él, y esto se debe a razones estructurales en las que más adelante intentaremos penetrar. No parecemos andar rápido, pero el motivo es que esto es duro, por más que –lo repito– sea nuestra experiencia cotidiana.

Si el objeto del deseo fuese el más maduro de los objetos –el más *adulto*, como de tanto en tanto se expresan en esa suerte de embriaguez babosa en que exaltan el *deseo genital*–, no tendríamos que vérnoslas constantemente con la división que de manera regular se introduce en el registro del objeto y que nos fuerza a distinguir entre el plano donde el objeto es objeto de amor o –según dicen– de ternura, donde hacemos don de nuestra unicidad al otro, y el plano donde el mismo otro es considerado como instrumento del deseo.

Como la suposición de un sujeto muy conciliador, que haría concordar ambos planos, resulta ser más o menos problemática, se encomiendan al amor del otro para resolver todo. Pero así precisamente rebasan los límites preestablecidos, ya que a fin de cuentas se encomiendan, no a las propias disposiciones, sino a las del otro, a su ternura. Del otro se espera –y, sin duda alguna, al precio de descentrarlo de sí mismo– que con la mayor exactitud satisfaga lo que en el plano del deseo se promueve como objeto.

En definitiva, bien parece que aquí meramente nos reintrodujesen –más o menos camufladas– viejas distinciones introducidas en la expe-

riencia religiosa. Me refiero a la distinción entre la ternura amorosa en el sentido concreto o *pasional*, *carnal*, del término, y el amor de caridad. Si en verdad es esto, ¿por qué no derivar a nuestros pacientes a los pastores, que se la predicarán mucho mejor que nosotros?

Tampoco nosotros dejamos de recibir cierta amonestación de nuestros pacientes, que están muy bien dotados para anticipar los deslizamientos de nuestro lenguaje. De vez en cuando nos dicen que, si hemos de predicarles bellos principios de moral, bien podrían ellos ir a buscarlos en otro lado. Curiosamente, ya ha ocurrido que ello les altere tanto los nervios que no tengan ganas de volver a escucharnos. No obstante, ésta no es una pura y simple ironía.

Llegaré más lejos: diré que, a fin de cuentas, la única teoría del deseo en que podríamos reconocer –si pongo los puntos sobre las íes– el esbozo de esas cifras que me servirán para articulársela es la que los dogmas religiosos orientan. No es casual que el deseo esté bien inscripto dentro de la articulación religiosa, en rincones protegidos, por cierto, cuyo acceso está reservado –no está abierto de par en par al común de los mortales, de los fieles–, en rincones que denominamos *mística*. Como tal, la satisfacción del deseo está enlazada a toda una organización divina que para el susodicho vulgo se presenta bajo la forma de los misterios, pero es probable que para los demás –no necesito nombrarlos– también. Y nótese lo que pueden representar, para el creyente de alma sensible, términos tan vibrantes como *encarnación* o *redención*.

Pero llegaré aún más lejos. Sería un craso error no ver, nosotros, que el más profundo de todos los dogmas, que se denomina Trinidad, no carece de relación con la cifra 3, con la cual siempre tenemos que vérnoslas en la medida en que nos percatamos de que no hay acceso justo, acceso equilibrado posible, a un deseo que llamamos *normal*, sin una experiencia que haga intervenir cierta tríada subjetiva. ¿Por qué no decir estas cosas, ya que son de una simplicidad extrema?

Por mi parte, diré que no sólo no me desagradan tales referencias, sino que me satisfacen tanto como las más o menos confusas aprehensiones de ceremonias primitivas –totémicas u otras– en las cuales lo mejor que hallamos no es muy diferente de esos elementos de estructura. Por supuesto, creo que es interesante que avancemos por esta vía, ya que intentamos encararla de una manera que, pese a no ser exhaustiva, no está tomada bajo el ángulo del misterio.

Asimismo, en esta ocasión no es superfluo recordar ciertas cuestiones cuyo horizonte es moral e incluso social. En la experiencia contem-

poránea aparece con mucha claridad la noción de que no podría haber satisfacción de cada uno sin la satisfacción de todos. Esto está en el principio de un movimiento que, por más que en él no estemos fuertemente comprometidos con otros, nos presiona por todas partes y, sin duda, lo bastante como para estar a punto de trastornar muchas de nuestras comodidades.

Aún hace falta recordar que la satisfacción que está en juego tal vez merezca ser interrogada: ¿es pura y simplemente la satisfacción de las necesidades? Aquellos mismos de quienes hablo –pongámoslos bajo la rúbrica del movimiento que se inscribe en la perspectiva marxista y cuyo principio no es otro que el que acabo de expresar– no se atreverían a pretenderlo, ya que justamente la meta de ese movimiento, con las revoluciones que implica, es en último término la de hacer que esos *todos* accedan a una libertad –lejana, sin lugar a dudas, y planteada como algo que debe ser posrevolucionario–, ¿y qué contenido podemos darle a esa libertad sino el de que sea precisamente la libre disponibilidad, para cada uno, de su deseo?

De todos modos, en esta perspectiva la satisfacción del deseo es una cuestión posrevolucionaria –nos percatamos de ello todos los días–, y eso no arregla nada. En efecto, no podemos aplazar hasta una etapa posrevolucionaria el deseo con que tenemos que vérnoslas.

Todos saben además que aquí no estoy hablando mal de tal o cual modo de vida, ya sea que esté más a acá o más allá de cierto límite. La cuestión del deseo permanece en el primer plano de las preocupaciones de los poderes –me refiero a que es necesario que exista alguna manera social y colectiva de *to manage* con él. De este lado de cierta Cortina, no es más fácil que del otro. La cuestión siempre es atemperar cierto malestar –el *malestar en la cultura*, como Freud lo denominó. No hay otro malestar en la cultura que el malestar del deseo.

Para terminar de fijar lo que quiero decir, preguntaré a cada uno, no en calidad de analista –ya que los analistas se inclinan demasiado, menos aquí que en otros lugares, a creerse destinados a ser los regentes de los deseos de los demás–, ¿qué significa para ustedes, en el corazón de su propia existencia, la expresión *realizar su deseo*? ¿Qué es realizar su deseo?

¡Eso existe, por cierto! Sin duda, hay cosas que se consuman. Están un poco desviadas hacia la derecha, un poco desviadas hacia la izquierda, torcidas, embarulladas, y más o menos merdosas, pero al menos son cosas que a cierta hora, en tal o cual momento, podemos reunir bajo este

haz: *Eso iba en el sentido de realizar mi deseo*. No obstante, si les pido articular qué significa realizar su deseo, apuesto a que no lo articularán tan fácil.

Si puedo recurrir a esa formidable creación de humor negro que la religión a la cual recién me refería –la que aquí tenemos bien viva, la religión cristiana– promovió bajo el nombre de Juicio Final, apenas les preguntaré si una de las interrogaciones que debemos desplazar al lugar más conveniente en lugar de aplazarla al Juicio Final no es acaso la siguiente.

Ese día del Juicio Final, aquello que podremos decir sobre lo que, en nuestra existencia única, hayamos hecho en la vía de realizar nuestro deseo, ¿no pesará tanto como lo que hayamos hecho en la vía –que no la refuta en grado alguno, que no la contrabalancea de ninguna manera– de hacer lo que llaman el bien?

Ahora retomaremos nuestra estructura del deseo.

2

Ya no sólo se trata de la función del objeto tal como intenté articularla hace dos años, ni tampoco de la del sujeto, acerca de la cual este año intenté mostrarles que, en el punto clave del deseo, se distingue por un desvanecimiento del sujeto, en la medida en que él ha de nombrarse. Lo que nos interesa es la correlación que enlaza uno al otro.

Ésta hace que el objeto tenga precisamente la función de significar el punto donde el sujeto no puede nombrarse. Por eso, el pudor es la forma regia de lo que en los síntomas se acuña como vergüenza y como asco.

Pero antes de entrar en esta articulación, les solicito un tiempo adicional para hacerles una observación que estoy obligado a dejar aquí como una marca, sin poder desarrollarla como habría deseado.

La comedia, al revés de lo que la gente cree, es lo más profundo que hay en el acceso al mecanismo de la escena, por cuanto éste posibilita al ser humano la descomposición espectral de su situación en el mundo. La comedia está más allá del pudor, mientras que la tragedia culmina con el nombre del héroe y con la total identificación del héroe. Hamlet es Hamlet, él es tal nombre. E incluso por el hecho de que su padre ya

era Hamlet. A fin de cuentas, todo se resuelve allí, es decir que Hamlet es definitivamente abolido en su deseo. Creo ahora haber dicho bastante acerca de Hamlet.

Pero la comedia es un muy curioso atrapadeseos. Cada vez que una trampa para deseos funciona, estamos en la comedia. Es el deseo en la medida en que aparece donde no se lo esperaba. El padre ridículo, el devoto hipócrita, el virtuoso que es presa de una empresa adúltera: he aquí con qué se hace la comedia. Es necesario ese elemento que hace que el deseo no se confiese. Se lo enmascara y se lo desenmascara, se lo escarnece, a veces se lo castiga, pero eso es sólo formal, ya que en las verdaderas comedias el castigo ni siquiera roza el ala de cuervo del deseo, que escapa intacta. Tartufo es exactamente el mismo después de que el oficial de policía lo arresta. Arnolfo hace "¡Uf!", es decir que sigue siendo Arnolfo y no hay razón alguna para que no recomience con una nueva Agnès. Y la conclusión más o menos artificiosa de la comedia molieresca no cura a Harpagón. El deseo, en la comedia, es desenmascarado, pero no refutado.

No les doy aquí más que una indicación. Lo que ahora querría indicarles es cuál debe ser nuestro comportamiento, en el análisis, con respecto al deseo. Y les presentaré lo que me servirá a ese fin.

Según decía uno de nuestros grandes poetas –aunque sea aún más grande como pintor–, podemos atrapar el deseo *por la cola*, o sea, en el fantasma. El sujeto, en la medida en que desea, no sabe dónde está situado con respecto a la articulación inconsciente, es decir, con respecto a ese signo, a esa escansión, que él repite en calidad de inconsciente. ¿Dónde está ese sujeto como tal? ¿Está en el punto donde desea? El objetivo de mi articulación de hoy es mostrarles que el sujeto no está en el punto donde desea, sino que está en algún lugar del fantasma y que de eso depende toda nuestra conducta en la interpretación.

En otra ocasión consideré aquí una preciosa observación publicada en Bélgica, dentro de un pequeño boletín, acerca de la aparición de una perversión transitoria en la cura.

El fenómeno ha sido impropiamente etiquetado como una forma de fobia, pese a que se trataba, con mucha claridad, de otra cosa. La observación es muy concienzuda, y el texto es muy utilizable debido a los interrogantes que señala la propia autora, o sea, la mujer que dirigió ese tratamiento. Ella misma, mejor dirigida, sin duda alguna tendría todas las cualidades necesarias para ver mucho mejor y para llegar mucho más lejos. En nombre de ciertos principios –en este caso, el susodicho

principio de realidad–, la analista cometió el error de permitirse jugar con el deseo del sujeto como si allí se tratase de lo que en éste había que volver a poner en su lugar.

El sujeto se pone entonces a fantasear que su curación coincidirá con el hecho de que él se acostará con la analista. Está claro que no es casual que algo tan crudo aparezca en el primer plano de una experiencia analítica. Sin duda, es una consecuencia de la orientación general dada al tratamiento.

El punto crucial ha sido la interpretación de un fantasma. Se trataba, muy admirablemente, no digo que de un hombre en armadura, sino de una armadura que avanzaba detrás del sujeto provista de un rociador de Flit, es decir, de lo más cómico y lo más típico que puede usarse a modo de representación del aparato fálico como destructor. La autora, para su mayor bochorno retrospectivo, con claridad presiente que su interpretación es aquello a lo que se enganchó el desencadenamiento subsiguiente de la perversión artificial.

Todo derivó del hecho de que ese fantasma fue interpretado en términos de realidad, como una experiencia real de la madre fálica. Ahora bien, de cierto enfoque de la observación se desprende con claridad –una vez que aceptamos tomarlo– que allí el sujeto hace surgir la necesaria y faltante imagen del padre, en la medida en que éste es requerido para la estabilización del deseo del sujeto. Nada podría satisfacernos más que el hecho de ver aparecer ese personaje faltante bajo la forma de un montaje que nos da la imagen viva del sujeto como algo reconstituido con ayuda de los cortes –las articulaciones– de la armadura, que, en calidad de tales, son junturas puras.

En esta dirección podría repensarse de manera concreta el tipo de intervención que habría sido necesaria. Lo que en este caso se llama curación podría haberse alcanzado con menos esfuerzo que a través del rodeo de una perversión transitoria, sin duda actuada en lo real, que indiscutiblemente nos hace palpar por qué, en cierta práctica, la referencia a la realidad representa una regresión en el tratamiento,

Ahora voy a aclarar lo que intento hacerles percibir en cuanto a las relaciones entre $ y *a*, dándoles primero un modelo que no es más que un modelo, el *Fort-Da*.

No necesito comentarlo de otro modo que recordándoles que ése es el momento que podemos considerar como teóricamente primero en lo que atañe a la introducción del sujeto en lo simbólico. El *Fort-Da* reside en la alternancia de un par significante en relación con un pequeño obje-

to, sea cual fuere. El elemento en cuestión puede ser una pelota o también un pedacito de cordón, alguna cosa deshilachada en el extremo del pañal –siempre que no se deshaga y que pueda ser lanzada y traída. Ese momento se sitúa justo antes del de la aparición del $\$$, es decir, antes del momento en que el sujeto se pregunta acerca del Otro en calidad de presente o ausente.

Éste es entonces el lugar, el nivel, por el cual el sujeto entra en lo simbólico. Esa entrada hace surgir de golpe lo que el señor Winnicott designó mediante la expresión *objeto transicional*, que él introdujo. En su pensamiento, que está centrado por completo en las experiencias primarias de la frustración, la presencia de ese objeto es necesaria en toda génesis posible del desarrollo humano. El objeto transicional es la pelotita del *Fort-Da*.

¿A partir de cuándo podemos considerar que ese juego ha sido promovido a su función en el deseo? A partir del momento en que deviene fantasma. Para ello, es necesario que el sujeto ya no entre en el juego, sino que lo cortocircuite para anticiparse e incluirse por entero en el fantasma, donde él se capta a sí mismo en su desaparición. Lo hace no sin esfuerzo, por supuesto, pero para lo que denomino *fantasma* –como soporte del deseo– es exigible que allí el sujeto esté representado en el momento de su desaparición.

No digo aquí nada extraordinario. Apenas articulo ese sesgo, ese destello, donde se detuvo el señor Jones cuando buscó dar un sentido concreto a la expresión *complejo de castración*. Él identificó el complejo de castración con el miedo a la desaparición del deseo, y eso es exactamente lo que estoy diciéndoles bajo una forma diferente.

¿Por qué Jones arribó a eso y no a otra cosa? Por razones que tocan a las exigencias de su comprensión personal: las cosas le resultaban fenomenológicamente perceptibles de esa manera. De todos modos, la gente es detenida por límites de comprensión cuando a toda costa quiere comprender. Ésos son los límites que intento hacerles sobrepasar apenas, invitándolos a dejar de intentar comprender. En esto no soy fenomenólogo.

Dado que el sujeto teme que su deseo desaparezca, eso debe significar que en algún lugar él se desea deseante. Ésta es la estructura del deseo –presten atención– del neurótico.

No pasaré de entrada al neurótico, ya que muy fácilmente eso les parecería una mera duplicación, del tipo *Me deseo deseante, y me deseo deseante deseado*, etcétera. En absoluto se trata de eso.

Para mostrarles esto, es útil volver a descifrar el fantasma perverso.

3

Hoy tomaré uno de los fantasmas perversos más accesibles, y que, por lo demás, está muy emparentado con aquel al que recién aludí en una observación que evoqué.

Me refiero al fantasma del exhibicionista –también al del voyeurista, ya que tal vez convenga no contentarse con el modo en que por lo general se expone la estructura en cuestión.

Suelen decirnos: *Es muy simple, muy bonito, ese fantasma perverso, la pulsión escoptofílica. Por supuesto, nos gusta mirar, nos gusta ser mirados*. Son *encantadoras pulsiones vitales*, como en algún lugar dice Paul Éluard. En suma, hay algo denominado *pulsión* que se complace en "dar a ver", para retomar la bellísima fórmula del poema de Éluard. Es la manifestación de la forma que se ofrece, ella misma, al otro.

Hago notar que decir esto ya es algo, porque de todos modos implica cierta subjetividad.

Justo anoche, en la sesión científica de la Société, hablábamos de que puede haber subjetividad implícita en una vida animal. No es muy posible concebir ese "dar a ver" sin entender el término *dar* en la plenitud de las virtudes del don, lo cual empero indica una referencia –inocente, sin duda, no avispada– de esa forma a su propia riqueza. Al respecto, también tenemos indicaciones bien concretas en el lujo exhibido por ciertos animales en las manifestaciones de la parada cautivadora y, sobre todo, de la parada sexual.

No volveré a hacer temblar ante ustedes el pez espinoso, creo haber hablado al respecto con suficiente extensión como para que lo que ahora les digo tenga un sentido para ustedes. Apenas diré que, por más instintivo que lo supongamos, cierto comportamiento puede conllevar, en su curva, algo de ese pequeño movimiento de retorno y, al mismo tiempo, de anticipación, que el grafo les indica en la curva de la palabra. En la exuberancia de la pulsión de mostrarse –la pulsión tal como podemos encontrarla en el nivel natural– es perceptible una proyección temporal.

Indirectamente, incitaré a quien anoche intervino sobre este tema a percatarse de lo siguiente. Sin la menor duda, en ciertas circunstancias hay en el animal una anticipación temporal, una espera. ¿Pero qué los autoriza a articular la decepción de esa espera como un engaño? Conviene modularlo, y, por mi parte, hasta que me convenzan de lo contrario, diré que el recurso me parece que está constituido por una promesa.

Para poder hablar de engaño en lugar de decepción de la espera, hay que suponer que el animal se forja una promesa acerca del éxito de tal o cual comportamiento suyo, y ésa es toda la cuestión.

Volvamos ahora a nuestro exhibicionista.

¿Se inscribe acaso en la dialéctica del *mostrar*? De ninguna manera. Sin embargo, aquí el mostrar está unido a las vías del Otro. En efecto, en la relación exhibicionista con el Otro –los términos que, mal que bien, emplearé para hacerme entender, no son por cierto los mejores, los más literarios–, es necesario que ese Otro sea, en su deseo, cómplice –y sabe Dios que de verdad lo es en este caso– de lo que ocurre ante él y que tiene valor de ruptura.

Observen que esa ruptura no es cualquiera. Es esencial que sea la trampa para deseos. Es percibida por el Otro que es su destinatario, mientras que pasa desapercibida para la mayoría. Todos saben también que no hay verdadero exhibicionista en privado –salvo refinamiento suplementario, por supuesto. Para que haya placer, es preciso que ello ocurra en un lugar público.

Entonces llegamos y, con sutileza de elefante, le decimos: *Amiguito, si usted se muestra tanto, es porque teme acercarse a su objeto. ¡Acérquese, acérquese!* Pregunto: ¿qué significa esta broma? ¿Acaso creen ustedes que los exhibicionistas no cogen? La clínica lo contradice por completo. En ocasiones, son muy buenos esposos con sus mujeres. Pero el deseo en cuestión está en otro lugar, y su satisfacción exige otras condiciones. Son condiciones sobre las cuales conviene detenerse aquí.

La satisfacción del deseo llamado exhibicionista exige que se produzca una comunicación electiva con el Otro. Es preciso que la exhibición, como manifestación del ser y de lo real, se inscriba en el marco simbólico como tal. Exactamente eso es lo que constituye la necesidad del lugar público: para asegurarse bien de estar dentro del marco simbólico.

Dicho en otras palabras, aunque algunas personas reprochan al exhibicionista el no atreverse a acercarse al objeto, el ceder frente a no sé qué miedo, enuncio que la satisfacción de su deseo tiene precisamente como condición el máximo peligro. En este punto, las mismas personas dicen, sin preocuparse por la contradicción con su propia afirmación anterior, que el exhibicionista busca el peligro.

No es imposible, pero, antes de avanzar tanto, observemos lo que a veces ocurre por el lado de lo que aquí parece ser el objeto, a saber, el, o la, o los, interesados, la, o las, chicas –sobre las cuales de pasada derramamos la lágrima de la gente buena. A veces las chicas, sobre todo si son varias, se divierten mucho durante ese momento. Esto incluso forma parte del placer del exhibicionista, es una variante. Un elemento esencial de la situación es entonces el deseo del Otro, en la medida en que es sorprendido, en que está involucrado más allá del pudor, en que llegado el caso es cómplice: todas las variantes son posibles.

Por el otro lado, ¿qué hay? Lo que él muestra, me dirán ustedes. En efecto, les hice notar la estructura de esto, y enseguida volví a indicarlo. No obstante, les diré que en esta ocasión lo que él muestra –que es más bien variable, que es más o menos glorioso– es de hecho una redundancia que esconde lo que está en juego, antes que develarlo.

No se equivoquen: lo que él muestra –la erección en calidad de testimonio de su deseo– es distinto del aparato de ese deseo. A ese aparato que instala lo advertido en cierta relación con lo inadvertido, lo he denominado, muy crudamente, un pantalón que se abre y se cierra. A decir verdad, en esencia está constituido por lo que podemos llamar la hendidura [*fente*] en el deseo. No hay erección, por lograda que la supongamos, que supla aquí lo que en la estructura de la situación es el elemento esencial, a saber, la abertura [*fente*] como tal. Allí se designa el sujeto, y –en sentido estricto– lo hace como aquello que hay que colmar por medio del objeto.

Lo retomaremos más adelante, ya que quiero chequearlo mediante la fenomenología correlativa del voyeur. Creo que ahora puedo avanzar más rápido. No obstante, como avanzar demasiado rápido permite siempre escamotear lo que está en juego, aquí me acerco con la misma circunspección.

A propósito de la pulsión escoptofílica, siempre se omite lo que, sin embargo, constituye lo esencial y que es la hendija [*fente*]. Para el voyeur, la hendija resulta ser un elemento de la estructura totalmente indispensable. Y los términos de la relación de lo advertido con lo inadvertido, por repartirse aquí de manera diferente que en el exhibicionista, no son menos distintos.

Quiero entrar en el detalle. Me refiero a que, como lo que está en juego es el apoyo que brinda el objeto –es decir, el otro– en esta peculiar satisfacción voyeurista, lo importante es que lo visto esté involucrado en el asunto: esto forma parte del fantasma.

No cabe duda alguna de que muy a menudo el objeto visto es visto sin que se entere de ello. El objeto femenino, digamos –ya que parece que no por nada la búsqueda se practica en esa dirección–, no sabe que

es visto, sin duda. Pero la satisfacción del voyeur –o sea, lo que sostiene su deseo– entraña el siguiente elemento. Por más inocente –por así decirlo– que sea el modo en que se presenta el objeto, algo en él se presta a la función de espectáculo. El objeto está abierto, en potencia participa de la dimensión de la indiscreción. El goce del voyeur alcanza su verdadero nivel en la medida en que algo, en los gestos de aquella a quien espía, permite sospechar que, en algún aspecto, ella es capaz de ofrecerse a su goce.

La criatura sorprendida será más erotizable cuando algo en sus gestos puede revelárnosla como alguien que se ofrece a lo que denominaré los invisibles huéspedes del aire. No por nada evoco aquí los ángeles de la cristiandad que el señor Anatole France tuvo el descaro de implicar en este asunto. Lean *La rebelión de los ángeles*, y como mínimo verán el lazo muy preciso que une la dialéctica del deseo con la virtualidad de un ojo inaprensible pero siempre imaginable. En un libro muy centrado en sus objetivos, *El figón de la reina Patoja*, Anatole France sabe lo que hace cuando se refiere a *Le Comte de Gabalis* en lo tocante a las bodas místicas de los hombres con los silfos y con las ondinas.

El placer del voyeur está pues en su apogeo cuando él capta a la criatura en una actividad en la que ella se presenta en una relación de secreto consigo misma, en esos gestos donde se revela la permanencia del testigo ante el cual nadie se confiesa.

¿No les resulta acaso evidente que, en ambos casos, el sujeto se reduce al artificio de la hendidura? Ese artificio toma el lugar del sujeto y lo muestra efectivamente reducido a la miserable función que le es propia. En la medida en que está en el fantasma, el sujeto es la hendidura.

La forma que le corresponde en el lugar del sexo femenino es, según nuestra experiencia, lo más insoportable simbólicamente. ¿Qué relación hay entre la hendidura subjetiva y la hendidura femenina? Ésta es otra cuestión, que aquí dejamos abierta para el futuro.

Retomemos ahora el conjunto. Partamos del "Yo me veía verme", la célebre metáfora poética de *La Joven Parca*. Está claro que ese sueño de perfecta clausura, de suficiencia consumada, no se realiza en ningún deseo, salvo en el deseo sobrehumano de la virgen poética.

El voyeur y el exhibicionista, ¿a título de qué intervienen en la situación? Lo hacen por colocarse en el lugar del *Yo me veía*. En cambio, el Otro no ve su propio *Yo me veía*, su goce es inconsciente, de alguna manera está privado de las terceras partes. Ante el voyeur, el Otro no sabe que está sujeto a ser visto. Ante el exhibicionista, no sabe qué representa el hecho de ser sacudido por lo que ve, es decir, por el objeto inhabitual que se le presenta. Ese objeto produce efecto en el Otro sólo en la medida en que éste es en verdad el objeto del deseo del exhibicionista, pero sin saberlo, sin que él lo reconozca en ese momento.

Se establece entonces la repartición de una doble ignorancia. El Otro no capta lo que supuestamente capta la mente de quien se exhibe o de quien se ve, se desconoce como manifestación posible del deseo. A la inversa, el exhibicionista y el voyeur no captan en su deseo la función del corte, no saben que ésta los suprime en un automatismo clandestino, que los aplasta en un momento cuya espontaneidad no reconocen en absoluto. Ignoto aunque presente, pero suspendido, lo que se dice en el acto alcanza en ese momento su apogeo, y eso es lo que indica el corte, mientras que el sujeto no conoce, por su parte, más que esa maniobra oblicua de animal avergonzado que lo expone a los golpes.

Sin importar cuál sea la forma en que se presente –persiana o telescopio o cualquier pantalla–, la hendidura es lo que hace que el sujeto perverso entre en el deseo del Otro. Esa hendidura es la hendidura simbólica de un misterio más profundo que hay que elucidar. En definitiva, ¿en qué lugar del inconsciente conviene situar al perverso?, ¿cuál es su relación con la estructura del deseo como tal, ya que su objetivo es el deseo del Otro, reproduciendo la estructura del suyo?

La solución perversa al problema de la situación del sujeto en el fantasma es la siguiente: apuntar al deseo del Otro, y creer ver allí un objeto.

La hora está lo bastante avanzada como para que me detenga aquí.

También esto es un corte. Su único defecto es ser arbitrario e impedir que les muestre la originalidad de esa solución con respecto a la solución neurótica. Sepan tan sólo el interés de compararlos.

A partir del fantasma fundamental del perverso, les haré ver la función que cumple el sujeto del neurótico en su propio fantasma. Por suerte, ya les indiqué recién esa función: *él se desea deseante*, les dije. ¿Y por qué entonces no puede desear, si desear le es tan necesario? Todos saben lo que está involucrado en esto: el falo, en sentido estricto. Han visto que hasta ahora mantuve en reserva, dentro de esta economía, la intervención del falo, ese viejo buen falo de antaño.

En dos ocasiones –al retomar el complejo de Edipo el año pasado y en mi artículo sobre las psicosis– les mostré que el falo se enlaza a la metáfora paterna, es decir que viene a darle al sujeto un significado.

Pero era imposible reintroducirlo, en la dialéctica que ahora discutimos, sin introducir primero, en la constitución del fantasma, un elemento de estructura cuyo simbolismo les pediré que admitan –mediante un último esfuerzo en el momento de despedirnos hoy.

En el pizarrón ven indicadas todas las formas de corte, incluso las que reflejan el corte del sujeto. [*Este esquema falta.*]

De aquí en más, así escribiremos el sujeto tachado en el fantasma. Recuérdenlo, les pedí que admitieran la noción de *ninguno*. Ven que aquí me permito incluso el ridículo de referirme a la notación de $\sqrt{-1}$ concerniente a los imaginarios.

Al articular el desvanecimiento del sujeto, los dejé al borde de ese *ninguno*. La próxima vez retomaré el *ninguno*, e incluso el *como ninguno*, que da acceso a la unicidad del sujeto. Les solicito observarlo de este modo, justamente para que no vean en ello la forma más general, y al mismo tiempo la más confusa, de la negación.

Si es tan difícil hablar de la negación, se debe a que nadie sabe lo que es. Pero al comienzo del año les indiqué la diferencia que hay entre forclusión y discordancia. Por ahora, bajo esta forma simbólica cerrada –pero, por eso mismo, decisiva– les indico otra forma de la negación, que sitúa al sujeto en otro orden de magnitud.

En cuanto a la *a* minúscula confrontada al sujeto en el fantasma, comprendieron ustedes que hoy les mostré que era mucho más complicada que las otras tres formas que primero les di a título de aproximaciones, ya que, en los casos que les presenté, la *a* minúscula es el deseo del Otro.

3 DE JUNIO DE 1959

XXIV

LA DIALÉCTICA DEL DESEO EN EL NEURÓTICO

El Otro traumático
La histérica y su doble
El escondite del obsesivo
Ser el falo o no ser nadie
Cuando el goce aplasta el deseo

En nuestra última charla desarrollé la estructura del fantasma, en la medida en que éste es, en el sujeto, lo que denominamos el sostén de su deseo.

Cuando es posible captarlo en una estructura suficientemente completa, el fantasma de alguna manera puede servir de placa giratoria para las diversas estructuras nosológicas –las de la experiencia– con que nos vemos llevados a relacionarlo, es decir, la relación del deseo del sujeto con lo que desde hace mucho tiempo les designo como aquello que en la perspectiva analítica constituye, no sólo su referencia, sino su esencia, a saber, el deseo del Otro.

Según les anuncié, hoy intentaré indicarles la posición del deseo en las diferentes estructuras y, en primer plano, la estructura neurótica.

1

El fantasma perverso es lo que la vez pasada elegí para permitirles señalar en él lo que corresponde a la función del sujeto y a la del objeto.

El fantasma es el soporte y el índice de cierta posición del sujeto en el deseo. Al comienzo, la imagen del otro es lo que constituye el soporte

del sujeto, al menos en ese punto donde éste se califica como deseo. Luego viene esa estructura más compleja que se denomina *fantasma*.

La vez pasada elegí, no sin profundos motivos, tomar una forma particular, especialmente ejemplar, del fantasma perverso: la que se encuentra en el exhibicionista y en el voyeur. Les mostré que, al revés de lo que demasiado a menudo se dice –por una suerte de precipitación del pensamiento–, no tenemos aquí dos posiciones recíprocas, *el que muestra / el que ve*, que se completan una a la otra. Por el contrario, de manera paradójica, esas dos posiciones son estrictamente paralelas.

En ambos casos, el sujeto resulta estar indicado en el fantasma por lo que hemos denominado la hendidura, la brecha, algo que en lo real es a la vez agujero y relámpago, por cuanto el voyeur espía detrás de su persiana y el exhibicionista entreabre su pantalla. Allí el sujeto está indicado por su lugar dentro del acto. No es otra cosa que ese relámpago del objeto acerca del cual hablamos, que el sujeto vive, percibe, como la apertura de una brecha que lo sitúa, a él, como abierto. ¿Abierto a qué? A un deseo diferente del suyo, mientras el suyo es profundamente afectado, golpeado, sacudido, por lo que es advertido en el relámpago.

En un caso, la emoción del Otro más allá de su pudor, y en el otro caso, la apertura del Otro, su espera virtual, en la medida en que ese Otro no se siente visto y sin embargo es percibido como algo que se ofrece a la vista: he aquí lo que caracteriza a la posición del objeto en esa estructura. Ésta es tan fundamental que ha sido situada desde que la experiencia analítica buscó las causas y los estigmas generadores de la posición neurótica. Me refiero a que en el punto de partida de la neurosis hay una escena entrevista, la escena llamada primitiva.

Si la escena primitiva participa de esa estructura, sin duda lo hace en la medida en que la invierte. Esa inversión hace que el sujeto vea abrirse algo, perciba de repente una brecha cuyo valor traumático tiene relación con el deseo –entrevisto, percibido como tal– del Otro. El deseo del Otro perdura allí como un núcleo enigmático hasta que más adelante, a posteriori, el sujeto pueda reintegrar el momento vivido correspondiente en una cadena que no será necesariamente la cadena correcta pero que en todo caso será la cadena generadora de toda una modulación inconsciente –cadena generadora que es, desde entonces, núcleo de la neurosis.

Según lo he subrayado, lo que constituye su valor de índice es un tiempo suspendido, un tiempo de detención, que corresponde a un momento en que el sujeto no puede instituirse de cierta manera *x* –que es precisamente lo que intentamos despejar en la función deseo– más

que a condición de perder el sentido de su posición, lo cual se manifiesta en lo siguiente: el fantasma le es opaco. Nosotros podemos designar su lugar en el fantasma, tal vez él mismo pueda entreverlo, pero el sujeto no puede decir el sentido de su posición, aquello por lo cual él está allí, lo que, de su ser, sale a luz.

Ése es el punto esencial: hay *aphánisis*. Sin duda, el término es afortunado. En todo caso, nos sirve incluso si, a diferencia de la función que Jones le da en la interpretación del complejo de castración, su forma es enigmática para nosotros.

En efecto, si el término *aphánisis –desaparición* o *fading*, dije además– nos resulta útil en el fantasma, no lo es tanto como *aphánisis* del deseo, sino por cuanto en el apogeo del deseo hay *aphánisis* del sujeto. Donde *eso habla* dentro de la cadena inconsciente, el sujeto no puede situarse en su lugar, articularse como yo [*Je*]. No puede indicarse más que como desapareciendo de su posición de sujeto.

Tal como lo hemos definido, ése es el punto extremo, el punto imaginario donde el ser del sujeto reside, por así decirlo, en su densidad máxima –esto no es más que una imagen, que les doy para que su mente se enganche a una metáfora. El ser del sujeto ha de articularse, nombrarse, en el inconsciente, pero en última instancia no puede hacerlo. Sólo es indicado en el nivel del fantasma por lo que revela ser hendidura, estructura de corte.

En todo dominio es legítimo situar un punto imaginario, si podemos articular su estructura por lo que de él parte. Aquí, el punto imaginario va a permitirnos situar lo que en efecto ocurre dentro de las diferentes formas del sujeto.

De ningún modo es obligatorio que ellas sean homogéneas: una forma comprensible para el sujeto que se encuentra de un lado, no necesariamente lo es para el que está del otro lado. De sobra sabemos lo que puede engañarnos en la comprensión de una psicosis. Cuando intentamos reconstruir, articular, en la estructura, como es el caso aquí, debemos cuidarnos de comprender.

Les repito: en Freud pueden hallar la huella de la noción de desaparición del sujeto cuando él habla del ombligo del sueño como el punto donde todas las asociaciones convergen para desaparecer. En ese punto no es posible relacionarlas más que con aquello que se denomina lo *Unerkannt*. Ésa es la cuestión.

En su momento de desaparición, el sujeto ve que ante sí se abre, ¿qué?, ni más ni menos que otra brecha. En el límite, esto engendraría

una regresión al infinito del deseo hacia otro deseo. Pero lo concreto que la experiencia nos muestra en el fantasma del voyeur y del exhibicionista –aunque no sea fácil de captar– es que el sujeto se encuentra dependiente del deseo del Otro, a su merced.

No está en juego algo diferente en la neurosis de Juanito, acerca de la cual les hablé extensamente hace dos años.

Puse en evidencia con qué crisis se ve confrontado Juanito en un momento de su evolución. Esa crisis tiene mucho mayor alcance que el momento –crítico, sin embargo– de su rivalidad con la recién llegada, su hermanita, y es también mucho más grave que esa novedad que constituye para él el conato de maduración sexual que lo vuelve capaz de tener erecciones, incluso –la cuestión está abierta para los especialistas– de orgasmos. Tal como lo subrayé, articulé, e incluso recalqué, la crisis en cuestión no se inicia en el nivel interpsicológico, en sentido estricto, ni en el nivel de la integración de una nueva tendencia. Hay crisis en la medida en que, en ese momento de la coyuntura y como resultado de cierto cierre, el sujeto se ve efectivamente confrontado con el deseo de su madre como tal, y se encuentra, en presencia de ese deseo, sin recurso alguno.

Esa posición de estar sin recursos es lo que Freud, en su artículo de 1915 sobre "Pulsiones y destinos de pulsión", llama *Hilflosigkeit*. Es más primitiva que todo, más primitiva que la angustia –que ya es un esbozo de organización, puesto que es espera, *Erwartung*, aunque no sepamos de qué, aunque no lo articulemos de inmediato. Antes está la *Hilflosigkeit*, el *sin recursos*.

¿El *sin recursos* ante qué? Esto no puede ser definido, centrado, más que como el deseo del Otro. La relación del deseo del sujeto con el deseo del Otro es dramática, en la medida en que el deseo del sujeto ha de situarse ante el deseo del Otro, el cual empero lo aspira literalmente y lo deja sin recursos. En ese drama se constituye una estructura esencial, no sólo de la neurosis, sino de toda otra estructura analíticamente definida.

Comenzamos aquí por la neurosis. No obstante, como hemos tomado un punto de partida bastante lejano, en la perversión, ustedes pueden entrever por qué ésta se encuentra ligada al mismo drama. Pero subrayo que no pusimos en juego la perversión más que a propósito del momento instantáneo del fantasma –ese fantasma que, en la perversión, sólo el pasaje al acto revela.

En el caso de Juanito, lo que tiene relación con la estructura que articulo ante ustedes es ese momento fecundo de la neurosis que se

llama fobia. Es la forma más simple de la neurosis. Podemos palpar lo que caracteriza a la solución que ella constituye, y ya lo he articulado extensamente: es la entrada en juego de ese objeto, el objeto fóbico, en la medida en que es un significante para todo uso.

Se sitúa entre el deseo del sujeto y el deseo del Otro, y allí asegura una función de protección o de defensa. Al respecto, no hay ninguna ambigüedad acerca de la formulación freudiana. El miedo al objeto fóbico está hecho para proteger al sujeto, ¿de qué? Esto está en Freud: de la proximidad de su deseo. Al mirar las cosas con más detalle, vemos que se trata de su deseo en la medida en que Juanito está inerme con respecto a lo que, en el Otro –la madre, en este caso–, se abre para él como el signo de su dependencia absoluta.

Ella se lo llevará al fin del mundo, se lo llevará aún más lejos, se lo llevará con la misma frecuencia con que ella desaparece, se eclipsa. En ese momento, ella no sólo se le presenta como la persona que podría responder a todas sus demandas, sino que se le presenta con ese misterio suplementario de estar abierta a una falta cuyo sentido le parece, a Juanito, que tiene cierta relación con el falo –ese falo que él no tiene.

En el nivel de la falta-en-ser de la madre, se inaugura para Juanito el drama que él no puede resolver más que haciendo surgir ese significante de la fobia cuya función plurivalente les mostré. Ese significante es una especie de llave universal, una llave para todo uso, que le sirve para protegerse contra el surgimiento de una angustia que es más temible que el miedo fijo de la fobia.

Todos los analistas experimentados han notado esto, y de una manera unívoca. Pero lo que aquí merece ser articulado es lo siguiente: en ese momento, en calidad de relación de deseo, ¿de qué modo el sujeto, que en la estructura del fantasma se opone como $ a *a*, va a encontrar algo que alivie su parte, algo que sostenga su presencia, algo a que aferrarse? Allí, en suma, es donde se producirá el síntoma, dado que –en el nivel más profundo de la neurosis– éste involucra, de la manera más general, la posición del sujeto.

Si les parece bien, procedamos en ese orden. Primero articularemos esto, y luego nos preguntaremos si esa estructura del fantasma es tan fatal. Al comienzo del torbellino del fantasma, al borde del punto de pérdida, de desaparición, indicado en la estructura del fantasma, hay algo que se mantiene, que se sostiene. ¿Cómo es posible algo así?

El neurótico accede al fantasma. Accede a él en ciertos momentos selectos de la satisfacción de su deseo. Pero todos sabemos que ésa no

es más que una utilización funcional de su deseo. En cambio, su relación con todo su mundo y con los otros reales está profundamente marcada, ¿por qué cosa? Siempre se lo ha dicho: por una pulsión reprimida.

Su relación con esa pulsión reprimida es lo que intentamos articular un poco mejor, de manera un poco más rigurosa, también de una manera más evidente clínicamente.

Comenzaremos por indicar cómo se presenta.

2

Consideremos al obsesivo, si les parece, y a la histérica. Considerémoslos juntos, dado que en cierto número de rasgos veremos que se aclaran recíprocamente.

La cuestión es no acercarse al objeto del fantasma, en la medida en que desemboca en el deseo del Otro. Para ello, es obvio que hay varias soluciones.

Una solución –lo hemos visto– es la promoción del objeto fóbico, el objeto de interdicción. ¿Qué es lo que se trata de interdecir? A fin de cuentas, un goce que es peligroso porque abre, frente al sujeto, el abismo del deseo como tal.

Ya les indiqué las otras soluciones bajo dos formas esquemáticas en mi informe de Royaumont. El sujeto puede sostener su deseo frente al deseo del Otro de dos maneras: como deseo insatisfecho –es el caso de las histéricas– o como deseo imposible –caso obsesivo.

Les recuerdo el ejemplo de la bella carnicera, en el cual la estructura del deseo insatisfecho se presenta de la manera más clara. En las asociaciones de su sueño hallamos la forma, confesada de alguna manera, de la operación de la histérica: la bella carnicera desea comer caviar, pero no quiere que su marido se lo compre porque es necesario que ese deseo permanezca insatisfecho. Ésta es una de esas pequeñas maniobras con que se teje la trama, el texto, de la vida cotidiana de esos sujetos. Pero la estructura así ilustrada tiene, de hecho, un alcance mucho mayor.

Esta historieta revela la función que la histérica se da a sí misma: el obstáculo es ella, quien no quiere es ella. Dicho en otros términos, ella viene a ocupar en el fantasma la posición tercera entre sujeto y objeto que recién era atribuida al significante fóbico. Aquí, el obstáculo es ella.

Su goce es impedir el deseo. Ésa es una de las funciones fundamentales del sujeto histérico en las situaciones que trama: impedir que el deseo se cumpla para quedar, ella misma, como lo que está en juego.

El lugar que la histérica toma en esas situaciones es el de lo que podríamos denominar, mediante una expresión inglesa, *a puppet*, que es una suerte de maniquí pero con el sentido más amplio de apariencia engañosa [*faux-semblant*]. La histérica introduce, en efecto, una sombra que es su doble, bajo la forma de otra mujer por cuya intermediación su deseo logra precisamente insertarse pero de manera escondida, puesto que ella no debe verlo. Esa posición es tan frecuente que en verdad es claramente reconocible en las observaciones, a condición de tener la clave del asunto.

Aunque la histérica se presente en este caso como el resorte de la máquina de la cual penden, una con respecto a la otra, esas especies de marionetas, en una relación desdoblada que es la del sujeto con respecto al objeto, ($\$\lozenge a$), ella está en el juego, sin embargo, bajo la forma de quien a fin de cuentas es lo que en él se apuesta. En cambio, el obsesivo tiene una posición diferente. Él sí permanece fuera de juego.

Fíense de estas fórmulas cuanto tengan que vérselas con sujetos clínicamente calificables de obsesivos. El obsesivo es alguien que en verdad nunca se encuentra donde está en juego algo que pueda ser llamado su deseo. Él no está donde, en apariencia, corre el riesgo. Convierte el $\$$ –la desaparición del sujeto en el punto de proximidad del deseo–, si cabe decirlo, en su arma y su escondite. Aprendió a servirse de eso para estar en otro lugar.

No puede hacerlo más que desplegando en el tiempo, temporalizando, esa relación, dejando siempre para mañana su compromiso en la verdadera relación de deseo. Mientras que la relación con el deseo tiene en la histérica una estructura instantánea, el obsesivo siempre reserva para el día siguiente el compromiso de su verdadero deseo. Esto no significa que, esperando ese término, no comprometa nada: él demuestra su aptitud. Mucho más aún, puede llegar a considerar lo que hace como un medio para adquirir derechos. ¿Derechos a qué? A la reverencia del Otro para con sus deseos.

Como este mecanismo se manifiesta cada dos por tres aunque el obsesivo no lo reconozca como tal, ustedes constatarán bien estas cosas. Pero es importante que sean capaces de reconocerlo y de señalarlo. En efecto, sería molesto que en el análisis se viesen llevados a aplastar ese mecanismo bajo el peso de la forma de todas las relaciones intersubje-

tivas que él arrastra en su estela y que sólo se conciben ordenadas con respecto a esta o a estas relaciones fundamentales que intento articular para ustedes.

Lo que vemos despuntar en esa posición neurótica es un pedido de auxilio del sujeto para sostener su deseo, para sostenerlo en presencia del deseo del Otro, para constituirse como deseante.

La vez pasada les indicaba que lo único que él no sabe es que su comportamiento está profundamente marcado por el peligro que para él constituye la pendiente del deseo. Al constituirse como deseante, en la constitución misma de su deseo, él se defiende de algo. Su deseo mismo es una defensa, y no puede ser otra cosa. El sujeto no se da cuenta de eso.

Para sostener su deseo, cada vez necesita además el auxilio de una cosa que se presenta en una posición tercera dentro de su relación con el deseo del Otro. Él se sitúa allí para que sea soportable la relación aspirante, evanescente, de S ante *a*.

El papel de esa cosa consiste en permitir al sujeto simbolizar su situación dentro de la relación con el Otro real, es decir, mantener en acto una situación tal que él pueda reconocerse y satisfacerse en ella como sujeto. Una vez que en análisis pueda hacerse una mínima idea meditada acerca de su situación, finalmente se sorprenderá mucho al percatarse de que el sujeto que se sostiene en esa situación resulta ser presa de toda clase de actitudes retorcidas y paradójicas, que lo señalan a él mismo como un neurótico presa de los síntomas.

Aquí interviene ese elemento que la experiencia analítica nos enseñó a colocar en un punto clave de las funciones significantes y que se denomina *falo*.

3

Si el falo tiene la posición clave que recién indiqué, es muy obvio que la tiene en calidad de significante.

Ese significante está enlazado con algo que en Freud tiene un nombre y cuyo lugar en la economía inconsciente Freud no disimuló, a saber, la ley.

Vana es toda tentativa de reducir el falo al estatus de algo que se equilibra, que se compone, con algún otro correspondiente funcional en

el otro sexo. Aunque esa concepción tenga un valor genético –si cabe decirlo– desde el punto de vista de la interrelación del sujeto, desconoce lo que es esencial en la valorización del falo, a saber, que éste no es pura y simplemente un órgano.

Cuando es un órgano, es el instrumento de un goce y no está integrado en el mecanismo del deseo, ya que éste se sitúa en otro nivel. Para comprender qué es este mecanismo, hay que definirlo visto desde el otro lado, es decir, una vez constituidas las relaciones de la cultura –sea o no a partir del mito del asesinato primordial.

El deseo se distingue de todas las demandas en lo siguiente: es una demanda sometida a la ley. Esta formulación tiene casi el aspecto de descubrir la pólvora, pero de todos modos nótese que de eso se trata cuando Freud distingue entre las demandas correspondientes a necesidades de conservación de la especie o del individuo y las que están en otro plano.

¿Por qué decirnos que las demandas que están en ese otro plano se distinguen de las primeras en que pueden ser aplazadas? En última instancia, decir que el deseo sexual en el hombre puede ser aplazado en sus efectos, en su pasaje al acto, no carece de ambigüedad. ¿Por qué en el hombre puede ser más aplazado que en los animales, donde no sufre tantos aplazamientos? Sin duda alguna, por una flexibilidad genética, pero en esencia porque sobre el deseo sexual está edificado el orden primordial de intercambios que funda la ley por la cual el número entra como tal, en estado vivo, a la interpsicología humana, o sea, la denominada ley de la alianza y del parentesco.

En el análisis, nada está articulado si no se lo articula en ese nivel. Y ése es el nivel en que vemos aparecer la significación fundamental del falo. El falo, fundamentalmente, es el sujeto en calidad de objeto del deseo sexual, objeto que está sometido a lo que denominaremos la ley de la fecundidad.

También a título de símbolo de la fecundidad se hace intervenir el falo en la iniciación, cuando al final se lo devela a quienes en ella participan. En cuanto al padre, que para el sujeto es *el autor de sus días*, como se dice, sólo es el significante de lo que aquí llamo la ley de la fecundidad, en la medida en que ésta regula el deseo anudándolo a una ley.

Toda la dialéctica del deseo viene a inscribirse aquí.

En la ley de intercambios definida por las relaciones fundamentales que regulan las inter-reacciones del deseo en la cultura –los lazos

reales, las relaciones con los otros reales, la generación real del linaje–, el sujeto se presenta en calidad de falo. Pero en el trayecto de la funcionalización del sujeto en calidad de falo, se interpone el deseo. En el deseo, en efecto, se expresa el ser del sujeto en el punto de su pérdida, en la medida en que, según lo hemos visto, a partir de cierto momento el sujeto ya no puede captarse en el deseo, ya no es, deja de ser [*manque à être*]. Esa falta es lo que se encuentra con la función fálica. Y a partir de ese encuentro se produce el punto de equilibrio en el cual nos detuvimos al final del sueño del paciente de Ella Sharpe.

Con ese nivel también se conectó toda la gran digresión acerca de *Hamlet*, puesto que aquel sujeto nos presentaba en su sueño, bajo la forma más pura, esa alternancia del *To be or not*... que tanto destaqué.

Estamos en el momento en que ese sujeto se acerca a su deseo, en que apenas le mete el dedo, en que tiene que elegir entre ser absorbido por entero en el deseo devorador de la mujer y no ser nadie. Nótese bien que el *to be* de la segunda parte de la fórmula no tiene el mismo sentido que en la primera. En la segunda parte, lo que se revela es el *no ser* de la estructura primordial del deseo. En la primera, para Hamlet la cuestión es ser lo que él puede ser como sujeto, es decir, *ser el falo*. Pero ser el falo marcado para el Otro lo expone a la amenaza de *no tenerlo*.

Si me permiten emplear un signo lógico como el que se emplea para designar el *o bien... o bien...* de la disyunción, diré que el sujeto ve abrirse esa elección que debe hacer. O bien *no serlo* –no ser el falo y desaparecer, dejar de ser– o bien –si lo es, es decir, si es el falo para el Otro en la dialéctica intersubjetiva– *no tenerlo*. De ese juego se trata. Y en ese juego el neurótico siente la proximidad, la integración, de su deseo, como una amenaza de pérdida.

El *ninguno*, mediante el cual designo el sujeto tachado dentro de la estructura fundamental del deseo, se transforma en un *uno de más*, un *algo de más*, o en un *algo de menos*: para el hombre, en la amenaza de la castración, para la mujer, en el falo sentido como ausencia.

Por eso, tras la desmitificación analítica de la posición del neurótico, no todo está resuelto. Por lo menos, Freud nos lo testimonia a partir de su propia experiencia; hay algo que se presenta como un resto y que en todos los casos hace que el sujeto quede en una posición inadecuada: la de la amenaza al falo en el hombre, la de la ausencia del falo en la mujer.

Tal vez ello se deba al sesgo adoptado al comienzo para la solución del problema neurótico. Ese sesgo lleva a desatender la dimensión transversal, donde el sujeto tiene que vérselas, en su deseo, con la manifestación de su ser como tal, con él mismo como autor posible del corte.

En otros términos, por lo común el analista apunta a la reducción de la posición neurótica del deseo, mientras que debería apuntar a despejar la posición del deseo como tal, fuera de su inmersión en la dialéctica particular propia del neurótico.

4

¿Cómo retomar esos puntos para hacerles sentir mejor su articulación, pese a que aquí la conduje sobre su filo más puro?

Es cierto que esto arrastra consigo no solamente toda la anécdota de la historia del sujeto, sino también otros elementos de su pasado que son estructurales y que hemos puesto de relieve en el momento oportuno. En especial, se trata del drama narcisista, de la relación del sujeto con su propia imagen, de la relación narcisista con la imagen del otro.

Tal como Freud lo subrayó muchas veces, en su momento y con sus propios términos, a fin de cuentas allí sin duda se inserta para el sujeto el miedo a la pérdida del falo, y también el sentimiento de la falta de falo.

Dicho en otros términos, el yo está involucrado. Puede intervenir en el nivel de la dialéctica compleja en la cual el sujeto teme perder lo que constituye su privilegio en su relación con el otro. Pero observemos que, si interviene, no se debe, por cierto, a algo que podamos denominar su debilidad, ya que, en todos los casos en que constatamos una debilidad del yo, asistimos, por el contrario, a una dispersión de la situación, incluso a su bloqueo.

En última instancia, aquí no necesito más que hacer alusión a un caso familiar para todos ustedes. Es un caso notorio de Melanie Klein, y que, según creo, ha sido traducido en la revista de la Société: el caso Richard. Nos describe a un niño que, a pesar de estar bien introducido en la relación del deseo con el significante, se hallaba completamente suspendido del plano imaginario en su relación con el otro, de la relación posible con el otro en el plano gestual, comunicativo, vivo.

Como de ese caso no sabemos todo, sólo podemos decir que es un caso notable en la medida en que ese niño que no habla es ya tan acce-

sible, sensible, a las intervenciones habladas de Melanie Klein, que para nosotros, en nuestro registro, su comportamiento es en verdad brillante. En efecto, desde sus primeros movimientos con Melanie Klein, es manifiesto que las únicas estructuras del mundo que le son accesibles son estructuras que contienen en sí mismas todos los caracteres de la relación con la cadena significante.

Está la cadenita del tren, sucesión constituida de elementos enganchados unos a otros. También una puerta que se abre o se cierra, es decir, la forma más simple de la alternancia *sí o no* que condiciona al significante como tal. *Una puerta debe estar cerrada o abierta*, les recordé cuando intentaba aquí mostrarles los usos posibles de cierto esquema cibernético para nuestro manejo del símbolo.

El comportamiento del niño se limita a eso, y sin embargo con sólo rozarlo por medio de palabras que de todos modos son frases, algo esencialmente verbal, ¿qué logra de golpe la intervención de Melanie Klein? La primera reacción del niño es, en mi opinión, casi maravillosa por su carácter ejemplar: él va a ubicarse entre dos puertas, la puerta interior del cuarto y la puerta exterior, en un espacio oscuro. Sorprende que Melanie Klein –que en ciertos aspectos vio tan bien los elementos de estructura de la introyección o de la expulsión, a saber, el límite entre el mundo exterior y lo que cabe denominar las tinieblas interiores con respecto a un sujeto– no haya visto el alcance de esa zona intermedia, que es nada menos que aquella donde para nosotros se sitúa el deseo.

Esa zona no es ni lo exterior ni lo interior, y, por reducida que sea en ese sujeto, está articulada y construida. En ciertas estructuras de la aldea primitiva encontramos ese tipo de zonas despejadas entre la aldea y la naturaleza virgen. Digamos que el deseo del pequeño sujeto quedó varado en esa *no man's land*.

Allí vemos que posiblemente intervenga el yo. Por supuesto, como les repetí una y mil veces, en la medida exacta en que ese yo es, no débil, sino fuerte, se organizarán las resistencias del sujeto, que son las formas mismas de coherencia de la construcción neurótica. Así se organiza el sujeto para subsistir como deseo, para no ser el lugar de ese deseo, para estar a resguardo del deseo del Otro como tal. Ésa es la distancia que se interpone entre su manifestación más profunda como deseo y el deseo del Otro, es la coartada en que se constituye respectivamente como fóbico, histérico, obsesivo.

Debo retomar aquí el ejemplo desarrollado que Freud nos da de un fantasma, "Pegan a un niño". No es inútil retomarlo después de haber

dado este rodeo. En él podemos captar los tiempos en que encontramos la relación estructural que hoy intentamos articular.

¿Qué tenemos? El fantasma de los obsesivos. Chicas y muchachos se sirven de ese fantasma, ¿para conseguir qué? El goce masturbatorio. La relación con el deseo es clara. Ese goce, ¿qué función tiene? Su función es aquí la de toda satisfacción de necesidad en una relación con el más allá que determina la articulación del lenguaje para el hombre. Es decir que el goce masturbatorio no es aquí la solución del deseo, sino su aplastamiento –exactamente como el bebé de pecho aplasta en la satisfacción alimentaria su demanda de amor para con la madre.

También esto es casi refrendado por testimonios históricos.

Hemos hecho alusión, en su momento, a la perspectiva hedonista y a su insuficiencia para calificar el deseo humano como tal. No olvidemos uno de sus puntos paradójicos, que para nosotros tiene un carácter ejemplar aunque haya sido obviamente dejado en la sombra de la vida de quienes en la historia se presentaron como los sabios: la disciplina en que eran sabios tenía por finalidad, calificada de filosófica y por razones en última instancia válidas por ser metódicas, la elección de una postura con respecto al deseo, consistente al principio en excluirlo, en tornarlo obsoleto.

Toda perspectiva hedónica en sentido estricto participa de esa posición de exclusión, como lo demuestra el ejemplo paradójico, que aquí les recordaré, de la posición de los cínicos. La tradición, por boca de Crisipo, si mal no recuerdo, nos transmite el testimonio al respecto. Diógenes el Cínico alardeaba de que la solución del problema del deseo sexual estaba, si me permiten, al alcance de la mano de cada uno, y –mediante un acto no atinente a la exhibición, sino a la demostración– lo probaba brillantemente masturbándose en público.

El fantasma del obsesivo tiene una relación con el goce, y esa relación puede incluso convertirse en una de las condiciones de éste. Pero también tiene una estructura de la cual Freud nos demuestra lo que designo como su valor de índice, en la medida en que ese fantasma apunta nada más ni nada menos que a un rasgo de la historia del sujeto, un rasgo que se inscribe en su diacronía. Me refiero a que en un pasado olvidado el sujeto vio –nos dice el texto de Freud– a un rival –poco importa que sea del mismo sexo o de otro– padecer las sevicias del ser amado –el padre, en este caso–, y en esa situación original encontró su felicidad.

El instante fantasmático, ¿cómo perpetúa, si cabe decirlo, ese instante privilegiado de felicidad? Aquí adquiere su valor demostrativo la

fase intermedia que Freud nos indica. Esa fase, nos dice, sólo puede ser reconstruida.

A veces Freud señala que ciertos momentos inconscientes son inaccesibles como tales. La cuestión no es que en el caso preciso esté equivocado o no. Además, no está equivocado, pero eso no es lo importante, sino que él señala que esa etapa intermedia sólo puede ser reconstruida.

En el primer tiempo de la constitución del fantasma, se sitúa el recuerdo histórico de un momento de triunfo del sujeto, recuerdo histórico que, en el peor de los casos, sólo está reprimido, y que puede volver a ser sacado a luz: el otro, el hermano rival, es presa de la cólera del objeto amado y del castigo que éste le inflige. En el tercer tiempo, el instante fantasmático representa el papel de índice en la medida en que, si me permiten, eterniza ese momento al hacer de éste el punto de enganche de algo muy diferente, a saber, el deseo del sujeto. Pero el proceso pasa por un momento intermedio, al que llamaré *metafórico* en sentido estricto.

En efecto, ¿de qué se trata en ese segundo tiempo que, según Freud nos dice, es esencial para la comprensión del funcionamiento de ese fantasma? El sujeto remplaza al otro: el castigado ahora es él. ¿Qué es lo que el sujeto busca en esa metáfora, en esa transferencia? Aquí nos encontramos frente a un enigma en estado puro.

¡Qué extraña la vía de hacer que al momento de su triunfo siga una escena en la cual él pasa a su vez bajo las Horcas Caudinas del castigo infligido al otro! Freud no lo disimula: aquí nos encontramos ante el enigma último de lo que en la dialéctica analítica viene a inscribirse como masoquismo. Aquí vemos presentarse, bajo una forma pura, una conjunción mediante la cual algo en el sujeto perpetúa la felicidad de la situación inicial en una situación escondida, latente, inconsciente, de desgracia.

En ese segundo tiempo hipotético, en suma, se trata de la oscilación, de la ambivalencia o, con más precisión, de la ambigüedad inherente al acto de la persona autoritaria –el padre, en este caso–, puesto que el castigo es también reconocimiento. El sujeto aquí se desliza de un accidente de su historia a una estructura donde él va a aparecer como ser en calidad de tal. En el hecho de alienarse, es decir, de remplazar como víctima al otro, consiste el paso decisivo de su goce, en la medida en que éste culmina en el instante fantasmático *Se pega a un niño*, en el cual él mismo ya no es más que *Se* [*on*].

Por un lado, el sujeto es *Se pega*, el instrumento de la alienación en la medida en que ésta es desvalorización. Por eso les dije que hasta cierto punto él se convierte pura y simplemente en el instrumento fálico, por cuanto éste es aquí instrumento de su anulación.

Por el otro lado, ¿con qué se confronta? Con *un niño*, un niño sin rostro, sin ninguna determinación de sexo,[1] un niño que ya no es el niño original del primer tiempo ni tampoco el niño que él mismo fue en el segundo tiempo. El examen de la sucesión de los fantasmas seleccionados por Freud muestra que aquí el sujeto es confrontado con lo que cabe denominar un extracto del objeto.

Sin embargo, en la relación fantasmática vemos despuntar lo que constituye, para el sujeto, el instante privilegiado de su goce. A ese goce del neurótico opondremos, la próxima vez, algo muy especial y cuyo factor común no parece haber sido hallado hasta ahora. No se trata de la perversión en general, que representa un papel de pivote en la estructura que exploramos, sino de la homosexualidad.

Para atenernos hoy al neurótico, diremos cuál es, a fin de cuentas, su estructura más común, fundamental.

Si él se desea deseante, ¿qué desea? Lo que le permita sostener en su precariedad su deseo como tal, sin saber que toda su fantasmagoría está destinada a eso y que sus síntomas, pese a ser tan poco satisfactorios en sí mismos, son el lugar exacto donde él encuentra su goce.

El sujeto, entonces, no se presenta aquí como un *ser puro* [*être pur*] –aquello de lo cual partí para indicarles qué significaba la relación del sujeto con lo real–, sino un *ser para* [*être pour*].

La ambigüedad de la posición del neurótico, íntegra, está en esa metonimia que hace que en ese *ser para* resida todo su *para ser* [*pour être*].

10 DE JUNIO DE 1959

1. Al igual que el alemán *Kind*, el francés *enfant* significa tanto "niño" como "niña". [N. del T.]

XXV

EL O BIEN... O BIEN... DEL OBJETO

Fantasma perverso y perversión
Fantasma y construcción de la realidad
La paradoja del objeto malo interno
Radicalidad de los celos femeninos
La función de los sustitutos en la neurosis

Hay algo instructivo, no diré *incluso en*, sino *sobre todo en* los errores [*erreurs*] –o en las deambulaciones [*errances*], si se quiere.

Así, constantemente me ven referirme a los titubeos, incluso a los atolladeros, que se manifiestan en la teoría analítica, y utilizarlos como reveladores, por sí mismos, de la estructura de la realidad con la cual tenemos que vérnoslas.

En este aspecto, hay para nosotros algo interesante, notable, significativo, en un trabajo que no es tan viejo, ya que apareció en 1956 dentro del número de julio-octubre del *International Journal of Psychoanalysis*. Fue realizado por algunos de nuestros colegas parisinos, cuyos nombres no diré porque no apunto a la posición de ellos de manera personal.

Es un esfuerzo por poner a punto el sentido de la perversión. Curiosamente, en sus conclusiones el artículo es reservado a más no poder. La única conclusión articulada formalmente que surge de él es bastante sorprendente: "No hay entonces ningún contenido inconsciente específico en las perversiones sexuales, ya que los mismos resultados pueden reconocerse en los casos de neurosis graves y de psicosis".[1]

1. Traducción directa del inglés, "The ego in perverse relationships", *IJP* (1956) 37. [N. del T.]

Todo el artículo lo ilustra, pero de un modo que no puede considerarse del todo convincente. En efecto, sin tener necesidad de tomar las cosas con una perspectiva mucho más amplia, nos percatamos de que toma por punto de partida una confusión, mantenida constantemente, entre fantasma perverso y perversión. Se constata que en las neurosis y en las perversiones hay fantasmas conscientes e inconscientes que aparentan recubrirse, y con una sorprendente soltura se concluye de ello que no hay diferencia fundamental, desde el punto de vista del inconsciente, entre neurosis y perversión.

Hallarán allí reflexiones presentadas sin precaución, sin tomar en consideración la tradición analítica, y que proceden de una suerte de revisión de sus valores y principios. La única conclusión en que se detienen consiste en decir que la perversión es, en suma, una relación anormal erotizada. No se trata entonces de una relación con el objeto, sino más bien de la erotización de una relación, por razones económicas. Ante un examen un poquito más juicioso, esa relación erotizada con el objeto no puede dejar de aparecer como una suerte de *virtud dormitiva*.

Por nuestra parte, luego de haber comenzado la vez pasada a acercarnos a la relación entre el fantasma y la neurosis para indicar sus términos más generales, hoy nos vemos llevados a ocuparnos de la relación entre el fantasma y la perversión.

1

Una palabrita de historia acerca de lo que ocurrió en el análisis y que puede ser delimitado de una manera más rigurosa a la luz de nuestro progreso.

Muy poco tiempo después de haber articulado las funciones del inconsciente, en especial a propósito de la histeria, de las neurosis y del sueño, Freud se vio llevado a plantear la presencia, en el inconsciente, de lo que denominó tendencias perversas polimorfas, *polymorph-perverse Anlagen*.

Durante algún tiempo –ahora muy superado, por supuesto–, nos quedamos con eso. No obstante, lo que faltó articular, según parece, es que, al formular la noción de tendencia perversa polimorfa en el inconsciente, Freud descubrió nada menos que la estructura de los fantasmas inconscientes. Señaló que ésta se asemeja al modo relacional que florece, que se despliega a plena luz del día, que se demuestra, en las perversiones.

En efecto, la forma de los fantasmas inconscientes recubre lo que en el perverso se nos presenta como algo que ocupa el campo imaginario de su deseo.

Lo que el perverso pone en escena en su fantasma se presenta bajo un aspecto que en clínica es patente, a saber, como una secuencia de *movie*, de filme cinematográfico. Quiero decir, una secuencia separada del desarrollo del drama –¿lo llaman un *rush*?, no estoy seguro del término–, como esos avances de películas hechos para excitar nuestro apetito de volver la semana siguiente para ver el filme del cual se extrajeron las pocas imágenes que nos proyectan. Lo que éstas tienen de seductor nace, en efecto, del hecho de que están extraídas de la cadena, en ruptura respecto del tema.

En el fantasma del perverso se trata de algo de este orden. Por cierto, el análisis nos enseñó a reubicarlo en su contexto, a unirlo con su secuencia dramática, a relacionarlo con la historia pasada del sujeto. En diferentes grados, aun a costa de algunas modificaciones, retoques, transformaciones en lo opuesto, recupera su lugar y su sentido. Sin embargo, la extracción bajo la cual se presenta confirma lo que hemos formulado sobre la posición del deseo, a saber, que el deseo se sitúa en un más allá de lo nombrable, en un más allá del sujeto.

De pasada agregaré, y a modo de recordatorio, que eso es lo que retrospectivamente nos explica la cualidad propia con que se reviste el fantasma, sea o no el del perverso, cuando se confiesa. Me refiero a esa suerte de incomodidad que hay que nombrar cuando despunta y que a menudo impide por mucho tiempo que los sujetos lo suelten. Esa faz ridícula sólo se explica por las relaciones que ya pudimos notar entre la posición del deseo y el dominio de la comedia.

Enseguida pues se planteó la cuestión acerca de cuál era la naturaleza real del fantasma perverso. Ese fantasma, ¿acaso tenía una naturaleza en cierto modo radical, era un dato natural, un término último, o bien había que ver en él algo tan complejo, elaborado y, en definitiva, tan significativo, como el síntoma neurótico?

Esta pregunta dio lugar a toda una reflexión que se integró al problema de la perversión y que ocupó una parte esencial en la elaboración de lo que se denomina *relación de objeto* o *relación con el objeto*.

Se dio entonces una definición evolutiva, genética, de esa relación de objeto. Los estadios que regulan el desarrollo del sujeto, no sólo han sido convertidos en *momentalidades* del Eros del sujeto, en fases erógenas del sujeto, sino en modos de la relación del sujeto con el mundo. Aquí no tengo que recordarles quiénes fueron los iniciadores –Abraham, Ferenczi, otros– de las denominadas *tablas de fases correlativas*, que ponen en correspondencia los susodichos reservorios de tendencias y las formas libidinales del *ego*. Se suponía que a tal forma de la libido correspondía tal estructura del *ego* que especificaba tal tipo de relación con la realidad.

Ustedes saben qué claridad e incluso qué ganancia aportó esa elaboración, y también los problemas que planteó. Ciertos autores intentaron encontrar en un caso concreto preciso las susodichas correspondencias, pero basta remitirse al menor de sus trabajos para darse cuenta de que siempre se las establece de una manera un poco teórica, y en ocasiones el texto sugiere, por sí mismo, que falta una justa estimación de las cosas. Desde las primeras elaboraciones, aparece por ejemplo la oposición entre *objeto parcial* y *objeto total*, pero bajo una forma que, en nuestra opinión, es inapropiada.

En las elaboraciones más recientes, encontramos por ejemplo la famosa noción, a la cual muchas veces aludí, de *distancia con el objeto*, que tan dominante es en los trabajos referidos a las reglas técnicas. Cierto autor francés cree que esa noción de distancia es decisiva en la neurosis obsesiva, si bien representa un papel decisivo en ciertas posiciones perversas –por ejemplo, la distancia de un objeto se manifiesta de manera mucho más evidente en la fenomenología del fetichismo. Muchas otras formas pueden articularse en el mismo sentido.

La primera de las verdades que tendríamos que aportar al respecto es que la noción de distancia es tan esencial que, en última instancia, tal vez sea ineliminable como tal del deseo mismo, es decir, necesaria para mantener, para sostener, incluso para salvaguardar, la dimensión del deseo. Difícil es, en efecto, ver cómo se sostendría el deseo cuando al fin se realizara el mito de una relación sin distancia con el objeto.

Se tiene allí –bajo una forma estrictamente mitológica– la idea de una suerte de acuerdo del sujeto con el objeto. Ese acuerdo tiene dos rostros, dos aspectos, dos espejismos: animal por un lado, místico por el otro. Huelga decir que la idea no coincide para nada con los datos de la experiencia, ni con la elaboración analítica, que considera al objeto como un resto.

Por lo demás, también se supone que la pretendida *mala distancia mantenida con el objeto*, en el obsesivo, debe ser corregida, rectificada, superada, *hic et nunc*, en la relación analítica y por medio de una identificación ideal, incluso idealizante, con el analista –que en este caso es considerado, no como un objeto, sino como el prototipo de una relación satisfactoria con el objeto. ¿A qué puede corresponder exactamente tal ideal cuando intentan realizarlo en el análisis? Ya he abordado esta cuestión, pero enseguida tendremos que retomarla para articularla de otro modo.

Los problemas de la relación de objeto han sido abordados de una manera mucho más ajustada y mucho más seria en otros contextos y en otros grupos. Como ya les he indicado, aquí pondré en primer lugar las articulaciones de Edward Glover, cuyo artículo "The relation of perversion-formation to the development of reality-sense", publicado en el *IJP* de 1933, ya les cité.

En su afán por una elaboración genética de las relaciones del sujeto con el mundo, con la realidad que lo rodea, exige que la evolución sea estudiada con la mayor precisión posible: en los análisis de adultos, por medio de la reconstrucción, y en el niño, por medio de la aprehensión directa del comportamiento. Pretende situar las perversiones sobre una cadena cronológica que él estableció y que consta de las fechas de inserción de las diversas anomalías psíquicas con las cuales el análisis tiene que vérselas. Las pone en serie con un orden que, como es habitual, no deja de prestarse a crítica. Sin insistir demasiado en ello, destaquemos que él subraya el carácter primitivo, primordial, de las perturbaciones psicóticas –en especial, de las perturbaciones paranoides–, y a continuación sitúa las diferentes formas de neurosis que se suceden en un orden progresivo, es decir, de atrás adelante, desde los orígenes hacia el después.

La primera es la neurosis obsesiva, que entonces limita exactamente con las formas paranoides de la psicosis. En un artículo del año anterior acerca de las *drug addictions* –lo que nosotros denominamos *toxicomanías*–, él creyó situar con bastante precisión las relaciones entre las formas paranoides y las neurosis, y allí busca situar las perversiones: en qué etapa se inscriben, en qué fecha comienzan, a qué modo de relación del sujeto con lo real corresponden.

En su concepción, la etapa-tipo paranoide, considerada como primitiva, se caracteriza por un modo muy específico de relación con el objeto, vinculado a mecanismos primitivos de proyección y de introyección. En ese nivel sitúa la función de la *drug addiction*. Él expresa con

claridad que en este plano adhiere a la elaboración kleiniana, aunque de manera manifiesta se había convertido, ustedes saben, en el contradictor de Melanie Klein.

He aquí el contexto del instructivo pasaje que les leí algunas sesiones atrás, en el cual, de un modo metafórico muy brillante, no vacila en comparar el mundo primitivo del niño con algo que participa de una carnicería, de un *lavatory* público bajo un bombardeo y de una morgue, combinados. La etapa que sigue a ese espectáculo inaugural de la vida aporta una organización sin duda más benigna, la de una farmacia con sus reservas de objetos, unos benéficos, otros maléficos. Ese pasaje nos muestra en qué dirección Glover y la señora Melanie Klein –al respecto, no hay diferencia entre ambos– intentan definir la función del fantasma como organizador de la construcción de la realidad por parte del sujeto.

En su artículo sobre la *symbol-formation* y el *ego*, Melanie Klein nos articula con precisión de qué modo el niño conquista sucesivamente los objetos. Al comienzo, debido a las frustraciones que padece, los objetos son fuente de ansiedad para el niño, y en consecuencia sus relaciones fundamentales con su entorno están teñidas de agresividad, son sádicas. El sujeto luego desplaza su interés hacia objetos más benignos, más distantes de sus necesidades –objetos que a su turno se cargarán de la misma ansiedad. He aquí en qué términos se concibe la extensión del mundo del niño.

Observen bien que aquí se trata de un mecanismo que podríamos denominar contrafóbico –los objetos contrafóbicos remplazan a los objetos fóbicos, a riesgo de convertirse en fóbicos a su vez. La extensión progresiva del mundo de los objetos, es decir, la conquista de la realidad, se consuma entonces dentro de una dialéctica contrafóbica.

Saber si esa concepción corresponde o no a la clínica aquí no entra directamente en el campo de nuestra mira. En la clínica, muchas cosas se oponen a esto. Creo que esa teorización testimonia una visión unilateral, en la medida en que semejante mecanismo, si bien no deja de interferir con la conquista de la realidad, no constituye, en sentido estricto, la realidad.

Sin embargo, aquí nuestra meta no es criticar la teoría de Melanie Klein. Buscamos algo muy diferente, a saber, aclarar lo tocante a una función que es el deseo. Ahora bien, esa concepción enseguida muestra sus consecuencias, ya que Glover desemboca en una paradoja que sin duda debería ser más instructiva para él que para nosotros, que no hemos de asombrarnos por ello.

En concreto, lo que intenta hacer es situar las diversas perversiones con respecto a una dialéctica o a un mecanismo que él pretende integrar a la noción de un desarrollo regular del ego, un desarrollo que sería paralelo a las modificaciones de la libido. De ello resulta que todo el destino y la estructuración del sujeto se inscriben en términos de pura experiencia individual de conquista de la realidad. Eso es lo esencial, en efecto.

En ello consiste, por ejemplo, la diferencia entre la teoría que les doy acerca de las fobias y la que proponen ciertos autores franceses recientes.

Ellos tratan de reconstituir la génesis de la fobia a partir de las formas estructurales de la experiencia infantil –el modo en que, por ejemplo, el niño se adapta a sus relaciones con aquellos que lo rodean, o al pasaje de la claridad a la oscuridad. Se trata de una génesis puramente experimental. A partir de una experiencia de miedo, se deduce y se engendra la posibilidad de la fobia.

En la posición que les muestro no hay deducción correcta de la fobia más que a condición de admitir la función como tal del significante. Esa función supone una dimensión que no es la de la relación del sujeto con su entrono ni con realidad alguna, excepto la realidad y la dimensión del lenguaje. Todo parte del hecho de que el sujeto ha de situarse en calidad de tal dentro del discurso, ha de manifestarse en éste como un ser.

En cuanto a la apreciación de esas fobias, es asombroso ver a qué consideraciones puede rebajarse alguien tan perspicaz como Glover. En su tentativa de explicar la génesis y la estabilización de una fobia, declara lo siguiente: "es más ventajoso padecer una fobia al tigre en Londres que en una selva de la India".[2] Cabría replicarle que ése no es el registro en que el problema se plantea. Cabría incluso revertir su proposición y decir que una fobia al tigre es muy ventajosa para adaptar al niño indio a su situación real, mientras que es muy pesado padecer una fobia al tigre cuando alguien, sea un niño o un sujeto más avanzado en su desarrollo, vive en Londres. Allí, un sujeto presa de tal fobia tendría sin duda un comportamiento de lo más trabado, y sin ninguna relación con lo real.

De hecho, Glover se encuentra frente al siguiente problema: ¿cómo situar la perversión dentro de una perspectiva genética, siendo que

2 Traducción directa del inglés, *On the Early Development of Mind*, *op. cit.* [N. del T.]

incluye la mayor diversidad de distorsiones de la realidad? Él no puede hacerlo más que a condición de fragmentar la perversión y de interpolarla en todas las etapas supuestas o presupuestas del desarrollo. Necesita entonces admitir la existencia de perversiones muy arcaicas, más o menos contemporáneas de la época paranoide, incluso de la época depresiva, al igual que la de otras perversiones situadas en fases muy avanzadas del desarrollo, no solo fálicas, sino edípicas en sentido estricto, y hasta genitales.

Si no le parece que esta dispersión sea una objeción, se debe a lo siguiente. La perspectiva desde donde partió lo fuerza en definitiva a definir la perversión como una de las formas del *reality testing*, de la prueba de realidad. Cuando, en algún lado, algo fracasa en la prueba de realidad, la perversión viene a recubrir ese *hole*, ese agujero, mediante un modo particular de aprehensión de lo real –que en este caso es un real psíquico, un real proyectado y, por otro lado, introyectado.

Así, la perversión asegura para el sujeto una función de preservación de la realidad cuya estabilidad de conjunto estaría amenazada por alguna descarga o momento inestable. Sirve de zurcido y a la vez de piedra angular de la realidad. En resumidas cuentas, sin ambigüedad, la perversión es concebida por Edward Glover como una forma de salvación respecto de una amenaza supuesta de psicosis.

Hay en ello una perspectiva. Tal vez ciertas observaciones puedan en efecto aportar elementos que parezcan ilustrarla, pero muchos otros nos obligan a alejarnos de ella.

Sin embargo, parece absolutamente paradójico acordar a la perversión un papel económico que muchos elementos contradicen –sin contar que lo que nos asombra, al menos a primera vista, no es por cierto la precariedad del edificio del perverso, ni clínicamente ni tampoco en la experiencia analítica.

No abandonaré la dialéctica kleiniana sin hacer notar en qué aspecto confirma y se empalma con el problema que planteamos.

2

La dialéctica kleiniana distingue dos etapas: la fase paranoide y después la fase depresiva.

En esa segunda fase, el sujeto se relaciona con su objeto principal y prevalente –la madre– como un todo. Antes no tiene que vérselas más que con elementos disyuntos que una escisión reparte en objetos buenos y malos, instaurando así, en él, la proyección y la introyección. Todo esto caracteriza a la barrera paranoide.

¿Qué es lo que está en juego en ese proceso inaugural ubicado al comienzo de la vida del sujeto, si lo rearticulamos desde nuestra perspectiva?

En suma, lo que la señora Klein nos muestra es que la realidad de las primeras aprehensiones del objeto proviene de que el objeto, más allá del hecho de que puede ser bueno o malo, provechoso o frustrante, es de entrada significativo. La estricta oposición, sin matices ni transiciones, entre el bueno y el malo, sin atender en lo más mínimo al hecho de que el mismo objeto –a saber, la madre– puede ser bueno o malo según las horas, no deja dudas acerca de que aquí no se trata de las experiencias del joven sujeto, con todo lo que por lo general éstas tienen de transicional, sino del pasaje del objeto como tal a una función de oposición significante.

He aquí cuál es la base de toda la dialéctica kleiniana.

Me parece que muy poco se ha notado que, por fundamentada que esté, se encuentra en las antípodas de lo que hemos puesto de relieve por medio de nuestra experiencia, a saber, que la viva comunicación que se manifiesta en la dimensión de los cuidados maternos tiene una importancia esencial para el desarrollo. Ese elemento pertenece a un registro muy diferente, que le es contemporáneo sin que se lo pueda confundir con él.

Lo que Melanie Klein nos aporta es una suerte de álgebra primitiva que se empalma a la perfección, cabe decirlo, con lo que intentamos poner de relieve bajo el nombre de *función del significante*. Lo que, con o sin razón, Melanie Klein nos describe, y no tenemos más que consignarlo, son las formas primarias, primitivas, de la función del significante, ya se trate de algo efectivamente presente en esa época o de una mera *Rückphantasie* –fantasma, pero hacia atrás.

Luego, ¿qué valor va a tomar la fase límite entre los dos periodos? Me refiero al periodo paranoide –con su organización de los objetos buenos, que son interiorizados, *internalised*, por el sujeto, y de los malos, que son rechazados– y al periodo depresivo –en el cual interviene la noción del sujeto como un todo. Observen, en efecto, que sólo a partir del momento en que el sujeto se considera a sí mismo como un

todo, puede tener un adentro y un afuera. Recién entonces es concebible que se manifieste el proceso de *internalisation* y de *externalisation*, de introyección y de proyección, que desde la perspectiva de Melanie Klein es decisivo para la estructuración del animal primitivo.

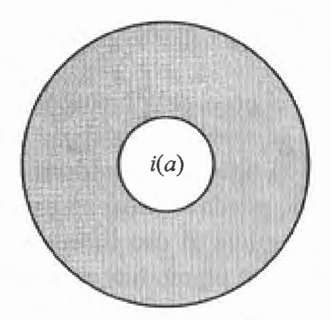
Nuestras coordenadas nos permiten captar lo que está en juego en el pasaje de una fase a la otra. Lo que ella denomina la escisión primitiva de los objetos en buenos y malos resulta reubicada –dice– en otro registro, el del adentro y el afuera del sujeto. Ahora bien, creo que, sin forzar demasiado las cosas, podemos remitir ese registro al momento del llamado *estadio del espejo*. La imagen del otro es lo que da al sujeto la forma de la unidad del otro como tal, y a partir de ello puede establecerse la división entre el adentro y el afuera, con respecto a la cual van a reclasificarse los objetos buenos y los malos.

Los buenos deben pasar adentro, los malos deben permanecer afuera. Pues bien, lo que aquí llega a definirse de la manera más clara, pues ésta es impuesta por la experiencia, podemos formularlo en nuestros propios términos. Me refiero a que el discurso que organiza realmente el mundo de los objetos según el ser del sujeto rebasa el discurso en que el sujeto se reconoce a sí mismo en la llamada experiencia del estadio del espejo. En efecto, dentro de la relación de identificación narcisista de una imagen con la otra, él se reconoce como dominio [*maîtrise*] y como yo único –como dominio de un yo.

Para comprender lo que está en juego en lo que Melanie Klein nos describe, debemos admitir el no recubrimiento entre esas dos experiencias –yo no digo que toda la experiencia del desarrollo se ordene así necesariamente.

Por un lado, está la experiencia que define al sujeto como objeto de la primera identificación con la madre –precisamente con sus insignias– y que conserva para el sujeto un valor asimilativo, que desborda lo que él podrá meter dentro de sí mismo. Por otro lado, está el registro que define ese adentro, donde el sujeto es *i*(*a*), es decir, típica e idealmente, la imagen de ese joven semejante con el cual lo vemos, de la manera más clara, hacer sus primeras experiencias de dominio, de prestancia.

Entre ambas cosas está ese campo *x* en el cual *i*(*a*) forma parte del sujeto y a la vez no forma parte de él. ¿Qué es? Es lo que Melani Klein llama el objeto malo interno.



El objeto malo interno

No parecen asombrarse de la paradoja que este objeto constituye con respecto a las premisas de partida, aunque se presente de entrada en la dialéctica kleiniana, y de la manera más manifiesta, como el objeto problemático.

En efecto, al verlo desde afuera, donde el sujeto no es sujeto pero debemos tomarlo como un ser real, podemos preguntarnos: a fin de cuentas, ¿el sujeto es o no es ese objeto malo con el cual supuestamente se identifica? A la inversa, si lo vemos desde adentro, desde el punto de vista de la *krasía*, del dominio, del primer ejercicio del sujeto para sostenerse, para afirmarse, para contenerse, se plantea la siguiente pregunta: ¿el sujeto tiene o no ese objeto malo cuyo papel absolutamente decisivo sabemos que adquirirá a partir de allí?

Según Melanie Klein –lo hemos visto–, la repartición de los objetos en buenos y malos determina el proceso de estructuración del sujeto. Éste interioriza los objetos buenos, y primitivamente los hace formar parte de él, mientras que rechaza los malos como algo que no es él. Luego, la paradoja del objeto malo interiorizado se presenta en primer plano: el sujeto lo interioriza, lo hace suyo, y al mismo tiempo, como objeto virtualmente malo, de algún modo lo niega.

Ese objeto malo no cesa de proponerse, con respecto al ser del sujeto, bajo la forma de un enigma permanente y ansiógeno. Está claro que lo que le pondrá fin es la función ulterior de lo prohibido, que introduce en el objeto malo una delimitación esencial. Me refiero a que si el sujeto es ese objeto malo, no lo tiene. En la medida en que *está* identificado con él, está prohibido que lo *tenga* –la eufonía francesa entre el sub-

juntivo del verbo *avoir* [tener] y el indicativo del verbo *être* [ser] ha de utilizarse aquí.[3]

En otros términos, en el nivel del objeto malo el sujeto experimenta, si puedo expresarme así, la servidumbre de su dominio. El amo verdadero –todos saben que está más allá de todo rostro, que está en alguna parte del lenguaje, aunque pueda incluso no estar en ninguna parte–, el amo verdadero delega al sujeto el uso limitado del objeto malo como tal, en la medida en que es un objeto que no está situado con relación a la demanda, un objeto que no puede demandarse. Esto es lo que da su alcance a los datos que encontramos en la experiencia.

Se lo lee de una manera sobrecogedora en los casos precisos que Melanie Klein nos muestra.

El niño tan singularmente inhibido que nos presenta en su artículo "La importancia de la formación de símbolos en el desarrollo del yo" está manifiestamente en el atolladero que constituye el campo de lo no demandable como tal. En cuanto ella comienza a hablarle, lo que enseguida obtiene se cristaliza en una demanda pánica: *Nurse coming?*, "¿Viene niñera?". A continuación, Melanie Klein nos señala como algo muy asombroso, decisivo, el hecho de que el niño se permitirá retomar contacto con sus objetos, de los cuales él aparece singularmente separado al comienzo.

Lo hace –ustedes lo recuerdan– poniendo en práctica una especie de pequeña cortadura, arrancadura, mediante un par de tijeras. Ese niño está lejos de ser un torpe, ya que se sirve de toda suerte de elementos –como los picaportes–, pero nunca pudo sostener las tijeras. Aquí las sostiene, las maneja, y logra separar un trocito de carbón de algo que tampoco carece de significación, puesto que es uno de los elementos de la cadena del tren con el cual logran hacer que juegue.

Se trata nada menos que de un *ténder*. No me meteré con todos los curiosos juegos de palabras que en torno a ese término inglés podrían hacerse. Lo que se nos ofrece no es el Mapa de la Ternura [*Tendre*], sino el Mapa del Ténder.

A decir verdad, en ese trocito separado de la cadena el niño se aísla, se define, se sitúa a sí mismo –en ese resto, ese minúsculo montoncito, ese esbozo de objeto que aquí no aparece más que bajo la forma de un trocito, de un pequeño trocito, el mismo que de golpe provocará tanto su

3. Hay homofonía entre *ait* ("tenga") y *est* ("está", "es"). [N. del T.]

pánico como su simpatía cuando lo vea bajo la forma de virutas de lápiz sobre el pecho de Melanie Klein.

Y luego, emocionándose por primera vez en presencia de ese otro, exclamará: "¡Pobre señora Klein!".

3

El deseo, entonces, no es la demanda. Esa primera intuición, experimentada a cada instante y que nos reconduce a las condiciones originales, no debe desviar la atención.

Un sujeto viene a vernos. ¿Por qué lo hace? ¿Qué demanda? En principio, satisfacción y bienestar, salvo por el hecho de que no toda satisfacción le acarrea bienestar –lejos de ello. ¿Cómo le respondemos, por lo general? Nos ponemos a organizar su historia de sujeto, tal como organizamos la historia del análisis o la historia de la técnica, a fin de responder a su demanda de satisfacción, ¿de qué modo? Intentando obtener una reducción de sus deseos a sus necesidades.

¿Acaso no hay aquí una paradoja, cuando por otro lado toda nuestra experiencia, cabe decirlo, se sostiene en la dimensión del deseo? –dimensión, por lo demás, tan evidente para el sujeto como para nosotros. Para nosotros, porque todo lo que hemos articulado se resumirá en lo que voy a decir, y para el sujeto, porque a fin de cuentas él lo sabe muy bien en el momento en que viene a vernos.

Acaban de decirme que alguien está haciendo una tesis importante sobre la significación social del análisis, y eso me da a entender que en ella habrá elementos muy ricos en experiencias y muy bien investigados. Creo que, en efecto, dentro del conjunto de la comunidad la representación social del análisis está mucho menos distorsionada de lo que imaginamos. Por eso, me atrevo a esperar que de ese trabajo se desprenda, de la manera más clara, lo que sin duda está en la base, en el principio mismo de lo que un sujeto implica por su presencia misma ante nosotros, o sea, ¿qué? Que en los datos de su demanda está lo siguiente: que él no se fía de su deseo. El factor común de todos los sujetos que nos abordan es que no se fían de su deseo.

Que, bajo el efecto de nuestros artificios, ese deseo pueda penetrar, debido a nosotros, en la referencia a la necesidad, incluso en su subli-

mación a través de los elevados caminos del amor, no quita que lo que al comienzo lo caracteriza sea que hay algo que como tal no puede ser demandado y a propósito de lo cual está planteada la cuestión. Ésa es, en sentido estricto, la dimensión del deseo.

Para introducir la dialéctica del deseo, ¿saben qué hice en una fecha muy precisa, a saber, hace dos años y medio? ¿De qué partí? De lo que Freud dice a propósito del complejo de Edipo en la mujer. Lo que acabo de articular, ¿no es acaso legible en el hecho de que en el nivel de la experiencia analítica, en el nivel de la experiencia inconsciente, es posible despejar lo que la mujer demanda al principio, y que es aquello por lo cual –nos dice Freud– entra en el Edipo? No es tener una satisfacción, sino tener lo que no tiene. Como saben, se trata del falo.

Éste no es otra cosa que la fuente de donde manan todos los problemas que surgen cuando se intenta reducir a un proceso natural la dialéctica de la maduración del deseo en las mujeres.

Logremos o no esa reducción, hemos de superar un hecho que se presenta en un momento crítico –que Freud pone de relieve– del desarrollo de la niña. Poco nos importa, en definitiva, que sea un proceso primario o secundario: en cualquier caso es un proceso notable e irreductible. Ese hecho es el siguiente: lo que la niña demanda tener –o sea, el falo–, ella demanda tenerlo en el lugar donde debería tenerlo si fuese un hombre. De eso se trata, no hay ambigüedad alguna al respecto.

Sin duda conseguirá tener ese falo que es un significante –digo bien, un significante–, tenerlo realmente, en el hombre. Eso es incluso lo que hace que la mujer esté en una posición muy privilegiada y que sus problemas afectivos tengan una relativa simplicidad en comparación con los del hombre; pero esa relativa simplicidad no debe cegarnos. Por más real que sea ese falo que ella puede tener, al principio se introdujo en su dialéctica, en su evolución, como un significante. Por eso, en cierto nivel de su experiencia, ella siempre lo tendrá de menos.

Por cierto, siempre reservo a la mujer la posibilidad límite de la unión perfecta con un ser, es decir que en el coito haya para ella fusión completa del ser amado con su órgano. Eso no quita que, en la experiencia común, las dificultades que se presentan en el orden sexual giren precisamente en torno al siguiente punto. Me refiero a que el momento ideal y, en cierto modo, poético, incluso apocalíptico, de la unión sexual perfecta no se sitúa más que en el límite, mientras que de hecho, en el testeo común de la experiencia, la mujer siempre tiene que vérselas –aunque alcance la realización de su feminidad– con el objeto fálico en

calidad de separado. Debido a que ella tiene que vérselas con el falo como tal y en este registro, su acción, su incidencia, puede ser percibida por el hombre como castradora.

Además, por supuesto, esto permanece inconsciente para ella hasta el análisis, así como queda inconsciente que simbólicamente ella es ese falo que no tiene, en la medida en que ella es el objeto del deseo del Otro. Ignora tanto lo uno como lo otro.

Esta posición específica de la mujer vale en la medida en que es inconsciente para ella, o sea, en la medida en que sólo vale para el Otro, el partenaire. Sin embargo, la fórmula muy singular, paradójica, en que se resuelve su relación con el falo es que, en el inconsciente, ella lo es y a la vez lo tiene.

La posición particular del falo junto a la mujer ideal, a la mujer en su mundo fantasmático, es uno de los efectos más singulares de la relación con el discurso. En el inconsciente, ella lo es y lo tiene, en el mejor de los casos –aunque no lo sabe, salvo por su deseo. De ello resulta que su fórmula transubjetiva, si cabe expresarse así, su fórmula inconsciente, tiene una singular similitud con la del perverso.

¿Qué hemos descubierto acerca de la economía inconsciente de la mujer sino que ella resulta colocar en equivalencias fálicas todos los objetos que pueden separarse de ella, incluido –y en primer lugar– el objeto más natural que se separa de ella, a saber, su producto infantil? No hago aquí más que reproducir el texto mismo de la doctrina analítica. Por eso, los objetos de los cuales nos separamos terminan por tomar para ella, del modo más natural del mundo, si puedo expresarme así, la función de objeto del deseo. Y esto es lo que nos explica –creo– la menor frecuencia de la perversión en la mujer. Por estar inscriptas en el contexto cultural –ya que ni hablar de que lo estén en otro lugar–, sus satisfacciones logran situarse en la dialéctica de la separación, que es la de los objetos significantes del deseo.

Más de un autor analista ha expresado con mucha claridad lo que acabo de decir, y de un modo que les parecerá sin duda mucho más concreto, al exponer que, si entre las mujeres hay menos perversiones que entre los hombres, se debe a que en general ellas satisfacen sus relaciones perversas dentro de sus relaciones con sus hijos. No es que por esto *su hija está muda*, sino que por esto hay algunos niños de los cuales debemos ocuparnos como analistas. Como ven, recaemos en verdades primeras, pero no es inútil recaer en ellas por una vía correcta y clara.

Aprovecharé el punto en que me encuentro para darles también una indicación destinada a atemperar el asombro, y hasta la impaciencia, que la parte masculina de mi asamblea podría experimentar ante uno de los rasgos singulares de sus relaciones con sus partenaires del otro sexo. Hablaré de lo que por lo general se denomina *celos*.

El análisis, que aportó tanta claridad, en la misma medida aportó, por supuesto, oscuridad. "Todo progreso –decía Nestroy, tan apreciado por Freud– nunca es sino la mitad de grande de lo que al comienzo se esperaba". Así, en el análisis, el problema de los celos femeninos ha sido diluido dentro de la forma, muy diferente, de los celos masculinos. Si en un sexo y en el otro los estilos del amor son profundamente distintos, los celos femeninos, en especial, a mi entender son algo que en verdad sólo puede situarse bien en el punto más radical.

Si lo recuerdan, remítanse a mi pequeño gráfico de la demanda. El sujeto interroga su relación con el Otro, luego lo marca con la degradación significante, si puedo decirlo, en Ⱥ, para resultar, él mismo, degradado, $, en presencia de esa *a* minúscula que a fin de cuentas es el resto de la división, esa cosa irreductible, no demandable, que es precisamente el objeto del deseo. Pues bien, en la medida en que el sujeto, que en este caso es la mujer, se convierte en objeto de amor, ve en ese resto lo más esencial que ella tiene. Y por eso da tanta importancia a la manifestación del deseo de su partenaire.

Ocurre que, en definitiva, es evidente que en la experiencia el amor y el deseo son dos cosas diferentes. De todos modos, hay que hablar claro y decir que es posible amar mucho a un ser y desear a otro.

En la medida en que la mujer ocupa la posición particular que hemos dicho, ella conoce muy bien el valor del deseo. Me refiero a que, más allá de todas las sublimaciones del amor, el deseo tiene una relación con el ser, aun bajo su forma más limitada, más acotada, más fetichista y, en definitiva, más estúpida, aun bajo la forma límite en que, dentro del fantasma, el sujeto enceguecido no es literalmente más que un soporte y un signo, el signo de la *a* minúscula como resto significante de las relaciones con el Otro. No obstante, a fin de cuentas, la mujer dará a esa *a* minúscula el valor de prueba última de que el Otro se dirige a ella.

Un hombre puede amarla con toda la ternura y la dedicación imaginables, pero si desea a otra mujer –e incluso si ella sabe que lo que el hombre desea en esa mujer es su zapato, o la falda de su vestido, o el maquillaje de su rostro–, el homenaje al ser se produce de ese lado.

De vez en cuando es necesario recordar verdades primeras, y por eso pienso que disculparán el tono, tal vez un poco animado, que di a esta digresión.

Veamos ahora lo tocante a esta zona precisa del objeto en la cual se instaura esa ambigüedad. ¿Cuál es la función, como tal, del falo? Ya no puede dejar de presentárseles como algo singularmente esbozado por lo que acabo de decirles acerca del objeto malo interno.

Cabe decir que, bajo la forma del falo, la metáfora paterna –como la denominé– instaura en el objeto una disociación que recubre con exactitud, tal como era de esperarse, la forma general que les di de la interdicción: o bien el sujeto no lo es, o bien el sujeto no lo tiene.

Si el sujeto es el falo –se lo ilustra enseguida bajo esta forma, a saber, como objeto del deseo de su madre–, pues bien, no lo tiene, es decir, no tiene derecho a servirse de él, lo cual constituye el valor fundamental de la llamada *ley de prohibición del incesto*. Por otro lado, si lo tiene, es decir, si ha realizado la identificación paterna, pues bien, algo es seguro: que él no es ese falo.

He aquí lo que significa, en lo que llamaré el nivel simbólico más radical, la introducción de la dimensión del Edipo. Y todo lo que elaboremos al respecto siempre remitirá a ese *o bien... o bien...* que introduce un orden en el nivel de ese objeto que no puede demandarse.

El neurótico, ¿de qué manera se caracteriza? Por supuesto, él utiliza esa alternancia, y cuando se sitúa plenamente en el nivel del Edipo, de su estructuración significante, la usa de un modo que denominaré metonímico. Incluso diré que esa metonimia es regresiva, en la medida en que *no lo es* se presenta aquí como primero con respecto a *ella no lo tiene*.

Me explico. El neurótico utiliza la alternativa fundamental bajo una forma metonímica porque *no tenerlo* es para él la forma en que confirma, de manera enmascarada, que *lo es*. Él *no tiene* el falo *para ser* el falo de manera escondida, inconsciente. En torno a ese *para ser*, un poco enigmático, concluí nuestra última charla.

Observen bien que *lo tiene otro*, mientras que *él lo es* de manera inconsciente. En su función de deseante, el sujeto se agencia un sustituto. Ése es el fondo de la neurosis. Miren lo que ocurre, en efecto, al final de las andanzas complicadas del obsesivo: él no es quien goza. De igual modo, para la histérica, no gozan de ella.

La sustitución imaginaria en cuestión es precisamente la del sujeto –el $ que está en juego en el nivel del deseo– por el yo. En la medida en que su yo sustituye al sujeto, éste introduce la demanda en la cuestión

del deseo. Alguien, que no es el sujeto sino su imagen, lo sustituye en la dialéctica del deseo.

Por eso el neurótico no puede demandar, a fin de cuentas, más que sustitutos. Lo que su experiencia tiene de característico, y que se condice con su propio sentimiento, es que él demanda todo lo que demanda por otra cosa. Ésa es la otra consecuencia del papel que lo imaginario viene a representar en lo que denominé la metonimia regresiva del neurótico, ya que en ese dominio no es posible detenerlo: una vez que el sujeto se remplaza a sí mismo en el nivel de su deseo, no puede demandar más que sustitutos mientras cree demandar lo que desea.

Más aún: por experiencia, el yo, debido a su forma misma –es decir, por cuanto es el reflejo de un reflejo, y la forma del otro–, también remplaza a aquel a quien el sujeto demanda algo. Ese yo separado, en ningún lugar viene a tomar con más facilidad que en el neurótico el lugar de ese objeto separado que les designo como la forma original del objeto del deseo.

El altruismo del neurótico, al revés de lo que dicen, es permanente. Para obtener las satisfacciones que busca, nada es más común que verlo tomar un camino acerca del cual cabe decir que consiste en *dedicarse a satisfacer* –pero en ese caso, tanto como puede– en el otro todas las demandas, que sin embargo bien sabe que en él constituyen un perpetuo fracaso del deseo. Dicho con otras palabras, en su dedicación al otro, él se enceguece acerca de su propia insatisfacción.

Creo que estas cosas no son comprensibles por fuera de la perspectiva que aquí intento articular para ustedes.

Para el neurótico, la S tachada de la fórmula ($\$\Diamond a$) se transforma –lo digo bajo reserva y someramente– en algo donde se inscribe la identificación de su ser inconsciente con el falo. Por esa razón, daremos a éste el mismo signo que al sujeto y, así como hay *sujeto tachado*, escribiremos *falo tachado* en presencia de un objeto que escribimos bajo la forma más general de un objeto del deseo, a saber, bajo la forma de ese otro imaginario donde el sujeto se sitúa y se orienta. Es decir, $\not{\Phi}\Diamond i(a)$.

Ahora debemos pasar a la perversión, pero, como es tarde, aplazaré hasta la próxima vez la continuación de este discurso. Si no puedo hacerlo avanzar más rápido, no vean en ello nada más que el efecto de la dificultad de aquello en lo cual debemos progresar.

17 DE JUNIO DE 1959

XXVI

LA FUNCIÓN DEL *SPLITTING* EN LA PERVERSIÓN

Lugar del deseo perverso en Lolita
Un rasgo del goce masoquista
La máquina de la esquizofrenia
La mujer ídolo en la homosexualidad
Deseo en el horizonte o deseo en el corazón

La dificultad con que tenemos que vérnoslas no es nueva, es de esas sobre las cuales especuló toda la tradición moralista. ¿Necesito hacer resonar, desde el fondo de los siglos, la amargura de los sabios o pseudosabios por el carácter decepcionante del deseo humano?

La cuestión toma una forma explicitada en el análisis, donde de entrada se presenta la naturaleza parcial de las pulsiones y el hecho de que la conjunción con el objeto depende de sus agenciamientos complejos, complicados, increíblemente arriesgados. Todo acceso al objeto, en la medida en que depende de la combinación de las pulsiones parciales, tiene un carácter radicalmente problemático.

Si aquí hay teoría, es la más contraria a la noción de instinto que pueda concebirse. Por más flexibilidad que se otorgue a su hipótesis finalista, toda teoría del instinto es una teoría del centrado del objeto. Me refiero a que el proceso natural del organismo vivo fija paso a paso un objeto dentro de cierto campo, y lo capta en cierta conducta. El proceso mismo se presenta bajo la forma de una concentración progresiva del campo.

Muy diferente es el proceso, muy diferente es la dialéctica, que nos muestra el análisis. Aquí, por el contrario, se progresa por adición y combinación de las pulsiones parciales. Sólo al precio de la síntesis

de toda clase de pulsiones intercambiables y variables, y al término de combinaciones muy diversas, se llega a concebir el advenimiento de un objeto satisfactorio, aquel que corresponde a los dos polos: el de la masculinidad y el de la feminidad.

Esto podría llevarlos a pensar que el ($\$\lozenge a$) –situado en el esquema o grafo que utilizamos para exponer la posición del deseo en un sujeto hablante– es una notación muy simple. Desde esta perspectiva, se dirá: en el deseo, algo es exigible, que es la relación del sujeto con el objeto –la *a* minúscula es el objeto, la S mayúscula tachada es el sujeto–, y nada más. Lo más original en esta notación sigue siendo la pequeña barra sobre la S, que recuerda que, en ese punto crítico que constituye la presentificación del deseo, el sujeto mismo es marcado por la palabra; pero, en última instancia, esto no es otra cosa que el recordatorio de que las pulsiones están fragmentadas.

Conviene subrayar que esa notación tiene mayor alcance.

No designa una relación del sujeto con el objeto, sino el fantasma, en la medida en que éste sostiene al sujeto como deseante, es decir, en un punto más allá de su discurso. Esa notación significa que el sujeto está presente en el fantasma como sujeto del discurso inconsciente. Está presente en el fantasma en la medida en que allí es representado por la función del corte, es decir, por la función esencial que le es propia en un discurso –que no es cualquiera, sino un discurso que se le escapa, el discurso del inconsciente.

Si ustedes siguen el hilo de esa notación, no podrá dejar de impactarlos el hecho de que hace resaltar dimensiones siempre omitidas cuando están en juego fantasmas perversos.

1

Ya el otro día les indiqué con qué prudencia conviene abordar los fantasmas perversos.

El fantasma perverso no es la perversión.

El error más grande es imaginarnos que comprendemos la perversión, todos y cada uno de nosotros –es decir, en cuanto que, bien mirados, somos más o menos neuróticos–, en la medida en que tenemos acceso a esos fantasmas perversos. Pero el amplio acceso que tenemos al

fantasma perverso no brinda, sin embargo, la estructura de la perversión –aunque exija su reconstrucción.

Si me permiten tomarme cierta libertad en mi discurso de hoy para entregarme a una cabriola por fuera, les evocaré ese libro que lleva el sello de la época contemporánea y que se llama *Lolita*.

No les impongo la lectura de esta obra más que la de una serie de otras que parece indicar cierta constelación del interés en torno al resorte del deseo. Hay cosas mejor realizadas que *Lolita* en el plano teórico, si cabe decirlo, pero ésta es de todos modos una producción bastante ejemplar.

A quienes la hojeen, no les parecerá nada oscura la función asignada a *i*(*a*). Esa función se manifiesta allí de una manera tanto menos ambigua cuanto que, curiosamente, el autor expresa una franca oposición a lo que llama la charlatanería freudiana. En varias ocasiones no deja de dar, y de un modo que en verdad le pasa desapercibido, el más claro testimonio de la función simbólica de la imagen *i*(*a*). Por ejemplo, el héroe, poco tiempo antes de acercarse a la susodicha Lolita de una manera decisiva, tiene un sueño que la presenta bajo la forma de un monstruo peludo y hermafrodita.

Pero lo importante no es esto. Lo importante está en la estructura de la obra y precisamente en el estridente contraste entre la primera y la segunda parte, entre el carácter relumbrante del deseo –en la medida en que el sujeto medita acerca de él durante unos treinta años de su vida– y su prodigiosa degradación a una realidad estancada en el curso del miserable viaje de esa pareja a través de la bella América, en cuyo trayecto el sujeto se ve despojado de todo medio de alcanzar a su partenaire. Por eso, *Lolita* presenta todas las características de la relación del sujeto con el fantasma neurótico en sentido estricto.

Lo ejemplar es el modo en que, por la sola virtud de una coherencia constructiva, el deseo perverso se desnuda. Ese deseo no aparece en el héroe, sino en otro que es más que su doble y algo muy distinto, que literalmente es su perseguidor. Aparece al margen de la aventura, como si el deseo que está en juego en el sujeto no pudiese vivir más que en otro, y allí donde es literalmente impenetrable y por completo desconocido. En el libro, esa sustitución no puede ser más evidente.

El personaje que en un momento de la intriga sustituye al héroe es, sí, perverso en sentido estricto. Él accede realmente al objeto. Sólo nos dan la clave de ese personaje en los gemidos últimos que lanza cuando cae bajo los disparos del héroe. La relación con el objeto descansa efec-

tivamente en esta especie de negativo del héroe. Hay algo muy ejemplar en esta configuración, que puede servirnos de esquema para comprender que nunca es posible realizar la estructura perversa si no es al precio de una extrapolación.

La estructura del deseo en la neurosis tiene una naturaleza muy distinta de la estructura del deseo en la perversión, pero de todos modos puede decirse que ambas estructuras se oponen.

Lo que aquí nos servirá de polo para nuestro abordaje de la perversión es la más radical de las posiciones perversas del deseo, la que la teoría analítica sitúa en la base del desarrollo como su punto más original, y también en el punto terminal de las regresiones más extremas, a saber, el masoquismo.

¿Por qué no comenzar por subrayar una evidencia que el fantasma facilita, a fin de hacerles palpar hasta qué punto se descuidan los planos en el modo en que, en el análisis, se precipitan a dar fórmulas colapsadas de la naturaleza de aquello ante lo cual nos encontramos?

Todos saben que en efecto se tiende a reducir el masoquismo, en sus diversas formas, a la relación radical del sujeto con su propia vida. Se aducen ciertas indicaciones válidas y preciosas de Freud acerca de ese tema para hacer confluir el masoquismo con un instinto de muerte y para sostener que algo contrario a la organización de los instintos se hace sentir de manera inmediata en el nivel mismo de la pulsión, considerada como un impulso orgánico. Sin duda hay en esto, llevado al límite, un punto de mira en el cual no es indiferente fijarse para plantear ciertas cuestiones.

Si retomamos ahora nuestro esquema y las letras que sitúan el deseo en una dividida relación del sujeto con el discurso, un rasgo singular –que es errado descuidar– se nos presenta de manera resplandeciente en el interior mismo de la fantasmática de lo que llaman *masoquismo*.

Aunque hagan del masoquismo el resultado de uno de los más radicales instintos, sin ninguna duda los analistas están de acuerdo en admitir que, en lo esencial, el goce masoquista exige no pasar cierto límite en las sevicias. Ahora bien, creo que algunos de los rasgos destacables de ese goce pueden aclararnos al menos un medio de ese goce, en el cual podemos reconocer la relación del sujeto con el discurso del Otro.

En efecto, basta con haber escuchado las confidencias de un masoquista –y hasta con haber leído el menor de los numerosos escritos que están consagrados al masoquismo, de los cuales hace poco se han publicado algunos más o menos buenos– para reconocer una dimensión esen-

cial del goce masoquista en el tipo particular de pasividad experimentada por el sujeto cuando goza en representarse su suerte como algo que se juega por encima de su cabeza entre algunas personas que están a su alrededor y que, literalmente sin prestarle la menor atención, discuten acerca de qué destino reservarle. ¿Acaso en verdad no es ésta una de las dimensiones más eminentemente destacadas, perceptibles, del goce masoquista? Además, el sujeto mismo insiste en que ése es uno de los rasgos constituyentes de la relación masoquista.

En suma, el sujeto se constituye en calidad de sujeto en el discurso, y nada nos permite captarlo mejor que este fantasma donde ese discurso se despliega, se explicita, se revela. Aquí se lleva al extremo la posibilidad de que ese discurso tenga en nada a ese sujeto.

Aquí encontramos uno de los primeros peldaños –un peldaño bastante importante, Dios mío, ya que a partir de él se desarrollará cierto número de manifestaciones sintomáticas–, el peldaño desde el cual podemos ver delinearse en el horizonte la relación que puede haber entre el instinto de muerte, considerado como una de las instancias más radicales, y por otro lado lo que en el discurso nos da el soporte sin el cual no podríamos acceder a él, a saber, el corte –soporte de ese no ser que es una de las dimensiones originales, constitutivas, implícitas, en las raíces mismas de toda simbolización.

Durante todo un año, aquel que consagramos a *Más allá del principio de placer*, ya articulamos que la función propia de la simbolización ha de situarse esencialmente en el fundamento del corte. El corte es lo que permite a la corriente de una tensión original, cualquiera que sea, ser tomada en una serie de alternativas que introducen lo que cabe denominar la máquina fundamental. Esa máquina es justo lo que hallamos desatado, suelto, en el inicio de la esquizofrenia. En ésta, el sujeto se identifica con la discordancia como tal de esa máquina respecto de la corriente vital.

Aquí ustedes palpan –les hago observar de pasada– de una manera ejemplar, a la vez radical y perfectamente accesible, una de las más eminentes formas de la función de la *Verwerfung*. Como el corte es constitutivo del discurso y a la vez irremediablemente externo a éste, puede decirse que el sujeto, en la medida en que se identifica con el corte, es *verworfen*. A ello debe el hecho de aprehenderse y percibirse como real.

No hago aquí más que indicarles otra forma del *Pienso, luego soy*, una forma que Descartes por cierto articula y profundiza de un modo muy diferente pero que no considero radicalmente distinta. Además de

la dimensión cartesiana, está el hecho de que el discurso en que el sujeto participa se le escapa y de que él es dos sin saberlo. En la medida en que es el corte de ese discurso, el sujeto es en grado sumo un *Soy* cuya propiedad singular es la de captarse en esa realidad que, por cierto, es la última en que un sujeto puede captarse, a saber, la posibilidad de cortar en algún lado el discurso, la de poner la puntuación.

En esa propiedad consiste el ser esencial del sujeto, ya que la única intrusión real que él, como sujeto, aporta radicalmente en el mundo lo excluye empero de éste.

Por lo tanto, a partir de todas las otras relaciones vivas, harán falta todos los desvíos que nosotros, los analistas, conocemos, para que *yo* lo reintegre en él.

2

La vez pasada hablamos un poco acerca del modo en que ocurren las cosas en los neuróticos.

Dijimos que para el neurótico el problema pasa por la metáfora paterna, por la ficción, real o no, de aquel que goza en paz del objeto. ¿Al precio de qué? De algo perverso.

En efecto –también dijimos esto–, la metáfora paterna es la máscara de una metonimia. Tras la metáfora del padre como sujeto de la ley, como apacible poseedor del goce, se esconde la metonimia de la castración.

Mírenlo en detalle y verán que aquí la castración del hijo no es más que el resultado y el equivalente de la castración del padre. Todos los mitos primitivos que hay detrás del mito freudiano del padre lo indican de manera suficiente: antes de llegar al reino celeste, Cronos castra a Urano, Zeus castra a Cronos.

La metonimia en cuestión surge en última instancia de lo siguiente: nunca hay más que un único falo en el juego. Y esto es justamente lo que en la estructura neurótica hay que impedir que se vea. El neurótico sólo puede ser el falo en nombre del Otro. No lo tiene: como todos saben, eso es lo que se denomina *complejo de castración*. Hay entonces alguien que lo tiene, que es aquel de quien su ser depende. Pero si nadie lo tiene, menos aún lo tiene él, naturalmente.

¿Qué es el deseo del neurótico?

Como todo el desarrollo de la obra de Freud nos lo indica, él depende por entero de la buena fe del significante. El sujeto se aferra a esa garantía mítica para poder vivir de otro modo que en el vértigo. Por otro lado, todos saben que hay una relación estrecha, histórica, entre la anatomía que el freudismo hace de ese deseo y las características de la época en que vivimos –y que no podemos saber en qué forma humana, vagamente vaticinada por profetas de diversas calañas, desembocará, o con cuál tropezará.

Esto nos permite llegar a una fórmula condensada, un poquito resumida, de lo que aquí intento hacerles captar: el deseo del neurótico es lo que nace cuando no hay Dios.

Ello nos resulta perceptible en nuestra experiencia, por poco que no vacilemos en articularla. Pero no me hagan decir lo que no he dicho, a saber, que la situación es más simple cuando lo hay. Digo que esta suspensión del Garante supremo es lo que el neurótico esconde en él mismo, y que en este nivel se sitúa, se detiene y se suspende el deseo del neurótico.

El deseo del neurótico sólo es un deseo en el horizonte de todos sus comportamientos. En efecto, si puedo comunicarles una de esas fórmulas que les permiten reconocer el estilo de un comportamiento, diré que, con respecto al deseo en que él se sitúa, el neurótico siempre se encuentra en el horizonte de sí mismo y prepara su advenimiento.

Si me permiten una expresión que considero calcada de toda clase de cosas que vemos en la experiencia cotidiana, el neurótico siempre está ocupado en hacer sus valijas o su examen de conciencia –es lo mismo–, o en organizar su laberinto –es lo mismo. Reúne sus valijas, las olvida o las deja en la consigna, pero siempre son valijas para un viaje que nunca hace.

Es absolutamente esencial considerarlo si aceptamos percatarnos de que –diga lo que diga un pensamiento perezoso que se arrastra como un caracol a lo largo del fenómeno sin jamás querer concertar una perspectiva cualquiera– hay un contraste radical entre la estructura del deseo del neurótico y la del deseo perverso.

También en el perverso, por supuesto, se trata de una brecha. De igual modo, sólo puede tratarse del sujeto que representa su ser en el corte, dado que ésa es la relación fundamental. El único problema es saber cómo ese corte es vivido, soportado, en el perverso.

Sin duda, aquí podemos consignar el trabajo de los analistas a lo largo de años, en la medida en que sus experiencias con enfermos per-

versos les han permitido articular teorías que, si bien a veces son contradictorias o poco compatibles entre sí, sugieren no obstante el orden de dificultad con que tienen que vérselas. Podemos decir que son un material que revela por sí mismo ciertas necesidades estructurales que son precisamente las que aquí intentamos formular. Diré entonces que el intento, que aquí hacemos, de instituir la función real del deseo puede incluir hasta el delirio discreto, hasta el delirio bien organizado, al que han sido llevados aquellos psicoanalistas que se aproximaron a este tema por la vía de los comportamientos.

Tomaré un ejemplo. Creo que en la actualidad, a fin de cuentas, nadie habló mejor de la perversión que un hombre muy discreto, así como una persona llena de humor, a saber, el señor Gillespie. A quienes leen inglés, aconsejo informarse de los siguientes artículos, publicados en su totalidad dentro del *IJP*, que les resultarán de gran provecho. Me refiero al primer estudio de Gillespie que abordó este tema a propósito del fetichismo, "A contribution to the study of fetishism" –Una contribución al estudio del fetichismo–, de octubre de 1940, luego sus "Notes on the analysis of sexual perversions" –Notas sobre el análisis de las perversiones sexuales–, de 1952, y finalmente el último texto, presentado en el número de julio-octubre de 1956, "The general theory of sexual perversions" –La teoría general de las perversiones sexuales.

Ellos les dejarán la impresión de que el autor es un espíritu libre y que evalúa bastante bien las diversas avenidas por las cuales se ha intentado encarar el asunto. Éste es, por supuesto, mucho más complejo de lo que pueden imaginárselo cuando se atienen a la perspectiva somera según la cual la perversión sería pura y simplemente la pulsión que se muestra a cara descubierta. Sin embargo, esto no es legitimar el abordaje que tiende a homogeneizar perversión y neurosis.

Voy directo a lo que hay que expresar y que en lo sucesivo nos servirá de referencia para interrogar la perversión de diversas maneras.

La noción de *splitting* es esencial en la concepción del señor Gillespie. Nosotros podríamos aplaudirla –pero no crean que me precipitaré a hacerlo– pensando que ella recubre la función en que les enseño a reconocer el componente subjetivo del fantasma, a saber, la identificación del sujeto con la hendidura o el corte del discurso. Por otro lado, resulta que el tipo de precipitación que implica ese reconocimiento ya proporcionó, a uno de los escritores que se ocuparon de la perversión, la ocasión de componer una suerte de panorámica un poco avergonzada de sí misma.

Para testimoniarlo, no tengo más que remitirme al tercer caso referido por el señor Gillespie en el segundo de sus artículos. Lo bosquejo brevemente para ustedes. Se trata de un fetichista de treinta años. Análisis mediante, se revela que su fantasma es expresamente el de ser hendido en dos por los dientes de la madre, a quien él acaba de penetrar y que de repente se vuelve una criatura parecida a un gorila peludo. La proa penetrante –si me permiten– de la criatura está representada por el hecho de que ésta arranca a mordidas los pezones de esos senos de mujer de que el sujeto está provisto, y le desgarra de un zapatazo el ano y el recto.

En síntesis, hay allí toda una descomposición-recomposición que el señor Gillespie remite a lo que denomina la angustia de castración. En el desarrollo interviene la primitiva exigencia de –o la primitiva añoranza por– la madre, así como la identificación entre el órgano genital femenino y una hendidura. Debo decir que esa identificación –concepción kleiniana– no está demostrada en el caso, sino apenas supuesta por el analista al final del análisis.

El señor Gillespie concluye con una especie de panorámica o de intuición a medias asumida, interrogativa, cuestionadora –muy significativa, en mi opinión, del punto extremo al que es llevado alguien que ha seguido con atención el modo en que se desplegó en el tiempo la explicación, que sólo el análisis supo darnos, de lo que se encuentra en el fondo último de la estructura perversa. Escribe: "La configuración del material en ese punto me llevó a una especulación en torno al fantasma asociado al *split ego*".[1] Traduzcámoslo por *ego hendido* –si aceptamos el término *hendido* que con la mayor frecuencia utilizan para hablar de ese *splitting* en torno al cual Freud terminó, de alguna manera, su obra.

Creo que ustedes saben que la pluma de Freud cayó de sus manos, si cabe decirlo, en el momento en que él redactaba su artículo sobre *die Ichspaltung*, el *splitting* o la *hendidura* del yo,[2] que dejó inconcluso. El artículo fue hallado después de su muerte, y llevó al señor Gillespie a una especulación acerca del fantasma asociado a la hendidura del yo y al objeto hendido, al *split ego* y al *split object*.

Gillespie se pregunta:

1. Traducción directa del inglés, "Notes on the analysis of sexual perversions", *IJP* (1952) 33. [N. del T.]

2. La versión castellana traduce *Spaltung* por "escisión". [N. del T.]

El genital femenino, ¿no es acaso el objeto hendido {*el* split object} *par excellence*? Y el fantasma de un *split ego*, ¿no puede acaso surgir de una identificación con ese *split genital* {*el órgano genital hendido*}? Soy consciente de que, cuando hablamos de *splitting* del ego y del objeto, nos referimos a mecanismos mentales que suponemos subyacentes a los fenómenos {*en suma, nos dice: hacemos ciencia, nos desplazamos dentro de los conceptos científicos*}, y que los fantasmas pertenecen a un diferente nivel del discurso {*aquí, el orden de interrogación que se plantea el señor Gillespie es interesante*} –no obstante, los fantasmas, no menos los nuestros que los de nuestros pacientes, siempre deben representar un papel en el modo en que conceptualizamos esos procesos subyacentes. Me parece entonces que el fantasma de estar nosotros mismos hendidos en trozos, tal como está hendida la vulva, bien puede ser muy relevante para el mecanismo mental de *splitting* del objeto y de introyección del objeto hendido, que resulta en *splitting* del ego. En tal fantasma de la vulva como objeto hendido, por supuesto, está implícito que antes ella estaba intacta y que el *splitting* es el resultado de un ataque sádico, sea por parte del padre o bien de uno mismo.

Viniendo de un espíritu tan prudente y medido, tales consideraciones no pueden dejar de impactarnos. Está claro que el señor Gillespie se arriesga a llegar al extremo de su pensamiento cuando reduce la explicación que da de la estructura de la personalidad del sujeto a una suerte de esquema identificatorio primordial, el del *splitting*. No sólo este caso puede citarse: esto es lo que está en juego a lo largo de todo ese artículo.

Esos *splittings*, que son lo que habitualmente llamaríamos divisiones de la personalidad, son en efecto algo perceptible, y que se descompone, en la transferencia con los perversos. Sin embargo, asimilar la división de la personalidad del perverso a las dos valvas de un órgano original de la fantasmatización está destinado a hacer gracia, incluso a desconcertar.

Lo que aquí hallamos bajo el nombre de *splitting*, y que bajo formas en extremo diferentes debe ser captado en todos los niveles de la formación de la personalidad de los perversos, ya lo hemos indicado. Por ejemplo, en el artículo que hemos consagrado al caso de André Gide, notablemente estudiado por el profesor Delay.

3

En el caso de André Gide, el *splitting* se presenta bajo la forma de una oposición entre dos aspectos identificatorios, uno de las cuales está más especialmente ligado a la imagen narcisista de sí mismo, *i*(*a*), y el otro, a la madre.

De ese ilustre paciente tenemos la confidencia bajo mil formas en su obra, y sin duda alguna debemos tomar en cuenta la dimensión de esa obra, ya que añade algo al equilibrio del sujeto.

Quiero desarrollar plenamente lo que les indico, pero no a ese propósito. Como el tiempo del año está a punto de finalizar, debo lanzar hacia delante algunas pequeñas carnadas destinadas a mostrarles lo que nuestras apreciaciones nos permiten encarar.

En el título mismo del artículo sobre Gide, puse en primer lugar la relación, particularmente destacada en su caso y que el esquema del fantasma articula, entre el deseo y la letra. ¿Qué significa esto sino que debemos situar el proceso de la sublimación, si queremos dar a ese término un sentido conveniente, dentro de la reconversión del deseo en esa producción que se expresa en el símbolo? –el cual no es la superrealidad que creen, sino todo lo contrario: en esencia, está hecho de la fractura de la realidad, de su descomposición en partes significantes. La sublimación –digo– está en la reconversión del atolladero del deseo en la materialidad significante.

Nuestro André Gide merece sin discusión ser situado en la categoría de los sujetos que nos plantean el problema de la homosexualidad, y ¿qué vemos allí sino la doble relación del sujeto con un objeto dividido?

Por un lado, el objeto es narcisista, reflejo de ese muchacho sin gracia –y hasta *desgraciado*, como se expresaba un escritor a este respecto– que fue el pequeño André Gide en el origen. En esa relación furtiva con un objeto narcisista, la presencia del atributo fálico es esencial. En esto, Gide es homosexual.

No obstante –y es mérito de la obra del señor Delay haberlo mostrado–, es por completo imposible concentrar la visión sobre una anomalía sexual del sujeto Gide sin poner enfrente lo que él mismo testimonió mediante esta fórmula: *Ustedes no saben lo que es el amor de un homosexual*. Aquí se trata de su amor hiperidealizado por su mujer.

Como los elementos de su génesis ya han sido señalados con gran cuidado por el señor Delay, no me cuesta ningún trabajo reunirlos y

subrayar todo lo que liga entre sí aquel amor y la relación del sujeto con su madre. No sólo se trata de la madre real, tal como la conocemos, sino de la madre en la medida en que encubre una estructura cuya verdadera naturaleza será cuestión de descubrir. En esa estructura, diré a continuación, la presencia del objeto malo –más aún, su topografía– es esencial.

No puedo demorarme aquí a retomar punto por punto toda la historia de André Gide, tal como su obra, en sus diferentes etapas, tuvo el cuidado de mostrarla. Me contentaré con citar los siguientes pasajes.

> Pero para decir hasta qué punto el instinto de un niño puede errar, quiero indicar con más precisión dos de mis temas de goce: uno me había sido proporcionado muy inocentemente por George Sand, en ese cuento encantador de *Garabato*, quien se arroja al agua, un día en que llueve mucho, no para protegerse de la lluvia, como sus malvados hermanos intentaron hacernos creer, sino para protegerse de sus hermanos que se burlaban. En el río, se esfuerza y nada durante algún tiempo, luego se deja llevar; y una vez que se abandona, flota; siente entonces que se vuelve pequeñito, liviano, raro, vegetal; le crecen hojas por todo el cuerpo, y pronto el agua del río puede depositar sobre la orilla la delicada rama de roble en que se convirtió nuestro amigo Garabato. –¡Absurdo! {*el escritor hace exclamar a su interlocutor*} –Pero precisamente por esto lo cuento; digo la verdad, no lo que me honra. Y sin duda la abuela de Nohant no pensaba mucho en escribir allí algo que pervirtiese; pero doy fe de que ninguna página de *Afrodita* puede turbar a un escolar tanto como esa metamorfosis de Garabato en vegetal turbó al pequeño ignorante que yo era.

Antes de volver a este pasaje cuya dimensión no hay que desconocer, agrego el otro ejemplo que Gide nos da de un fantasma provocador para sus goces primitivos.

> También había, en una estúpida obrita de Madame de Ségur, *Le Dîner de Mademoiselle Justine* [La cena de la señorita Justine], un pasaje en el cual las criadas aprovechan la ausencia de los amos para hacer jolgorio; registran todos los placares; se repantigan; luego, hete aquí que mientras Justine se inclina y quita una pila de platos del armario, a hurtadillas el cochero viene a pellizcarle el talle; Justine, cosquillosa, suelta la pila; ¡cataplum!, toda la vajilla se rompe. El destrozo me hacía desternillar.

¿Necesitan más para captar cómo este segundo fantasma ilustra esa cosa primordialísima que hay que articular en la relación del sujeto con el corte? En tales sujetos, es muy común que uno de los fantasmas fundamentales de su iniciación masturbatoria sea asimismo el fantasma de una revelación verbal –les citaré, por ejemplo, a un sujeto cuyo fantasma tenía por tema una iniciación sexual como tal.

En el primero de esos fantasmas, la relación encubierta del sujeto con algo separado y que paso a paso florece nos presentifica el orden de identificación del sujeto con el falo, en la medida en que éste surge de la fantasmatización de un objeto interior a la madre. Esta estructura es comúnmente hallada, demostrada por cientos de observaciones analíticas, tanto que ningún analista tendrá ahora dificultades para reconocerla. Pero no es suficiente ver que una identificación que representa para el sujeto una de las experiencias de su vida erótica inicial esté incluida en el fantasma y sostenida por éste: lo importante es deslindar de qué clase de identificación se trata.

En la metonimia del neurótico, dijimos, el sujeto es el falo –en el límite, es decir, en un punto que sólo alcanzará en la perspectiva central de sus síntomas– únicamente en la medida en que no lo tiene. Eso es lo que no hay que revelar. De ello resulta que, a medida que el análisis progresa, en él nos toparemos con una creciente angustia de castración.

En cambio, dentro de la perversión hay algo que podemos denominar una inversión del proceso de la prueba. Lo que hay que probar por medio del neurótico, a saber, la subsistencia de su deseo, en la perversión deviene la base de la prueba. De alguna manera, es reinstaurar en el análisis lo que denominamos *razonamiento por el absurdo*.

Para el perverso, en efecto, se establece la conjunción que une en un solo término el *él lo es* y el *él lo tiene*. Basta para ello con la ligera apertura que permite una identificación muy especial con el Otro, a saber, que el *él lo tiene* sea en este caso un *ella lo tiene*. Ese *ella* es el objeto de la identificación primitiva. Él tendrá el falo: ya sea que ese objeto sea transformado en fetiche, en un caso, o bien en ídolo, en el otro. Aquí tenemos todo el abanico de los amores homosexuales, desde la forma fetichista hasta la forma idolátrica ilustrada por Gide.

El lazo está instituido, si puedo expresarme así, en el soporte natural. Diremos que la perversión se presenta como una suerte de simulación natural del corte. En este aspecto, la intuición de Gillespie es aquí como un índice para nosotros. Lo que el sujeto no tiene, lo tiene en el objeto. Lo que el sujeto no es, su objeto ideal lo es. En síntesis, cierta relación natural es tomada como materia de esa hendidura subjetiva que, tanto en la perversión como en la neurosis, es cuestión de simbolizar. El

sujeto es el falo en calidad de objeto interno de la madre, y lo tiene en su objeto de deseo.

He aquí, poco más o menos, lo que vemos en el homosexual masculino. ¿Qué vemos en la homosexual femenina? Recuerden el caso de la llamada *joven homosexual*, que aquí habíamos analizado en comparación con el caso de Dora. ¿Qué ocurre durante el giro en que la joven paciente de Freud se lanza a la idealización homosexual? Ella es el falo, pero ¿a título de qué?

También aquí se trata del falo en calidad de objeto interno de la madre. Se lo nota con mucha claridad cuando, en el pico de la crisis, ella se precipita por encima del muro del ferrocarril. Freud reconoce en ese *niederkommen* la identificación con ese atributo materno. Al caer como objeto, logra ser el falo. Su suicidio constituye un supremo esfuerzo por dar ese falo a su ídolo. Con más precisión, al dar, a la persona singular que es objeto de sus amores homosexuales, lo que ella no tiene, a saber, ese falo objeto de su adoración, la eleva al máximo de la idealización.

Pretendo proponer esto como una estructura. Ustedes la encontrarán siempre en cada caso, si hacen el esfuerzo de interrogarlo –no sólo en la perversión en general, sino en la homosexualidad en especial.

Es por cierto pertinente objetar que esa forma es en extremo polimorfa, tanto más cuanto que el uso del término *homosexualidad* lleva a subsumir en él no sé cuántas formas diversas que la experiencia nos presenta. Es por cierto legítimo admitir toda clase de formas periféricas, intermedias, entre la perversión y –digamos– la psicosis, tales como la toxicomanía u otras formas de nuestro campo nosográfico. Pero en fin, ¿no sería interesante que al menos situáramos en el nivel de la perversión algo que podría constituir el centro de la homosexualidad?

Por ejemplo, orientémonos por lo que la vez pasada intentamos formular como el punto en que se apoya el deseo de deseo que tiene el neurótico. Dijimos que, gracias a la relación del yo con la imagen del otro, puede establecerse todo ese juego de sustituciones en que el neurótico jamás tiene que hacer la prueba de lo que está en juego, a saber, que él es el falo –o sea, $\Phi \Diamond i(a)$. Pues bien, diremos que en la homosexualidad tenemos que vérnoslas con la relación entre la identificación primitiva, simbólica, I, y la identificación narcisista, especular, $i(a)$.

En el homosexual, ya existe en el sujeto una escisión delineada entre I –su primer acceso identificatorio, simbólico, a la relación primordial con la madre– y sus primeras *Verwerfungen*. Esto se articula

con la segunda identificación del sujeto, su identificación imaginaria con su forma especular, $i(a)$. Y eso es lo que el sujeto utiliza para simbolizar el término en que él se inscribe en la medida en que interviene en la relación fantasmática, ese término que denominaremos, con Gillespie, la hendidura.

En el neurótico, el deseo del Otro da pavor al sujeto, que siente que allí corre todos los riesgos. En el homosexual, en cambio, ese deseo encuentra su símbolo, surgido de la madre, en el falo, que es aquí el elemento significante esencial, el centro en torno al cual va a organizarse toda la construcción del perverso. De ahí se sigue que en su caso el deseo del Otro sea lo más recóndito que hay, lo que presenta más difícil acceso. Esto es lo que constituye la profundidad y la dificultad de los análisis de la experiencia infantil que nos han permitido acceder a las construcciones y especulaciones especialmente ligadas a las primitivas identificaciones objetales del sujeto.

Si Gide se hubiese ofrecido por su cuenta a la exploración analítica, nada asegura que ésta habría podido ser llevada muy lejos. No lo hizo. Su análisis no se desarrolló más que en la dimensión llamada *sublimada*. Pero, por superficial que sea, nos da extrañas indicaciones acerca de su relación con el objeto. Hay una, en particular, en torno a la cual concluiré.

Se trata de un pequeño rasgo que se presenta como una singularidad de comportamiento. Que yo sepa, nadie le ha otorgado su valor, aunque casi signa con su acento sintomático lo que está en juego, a saber, el más allá del personaje materno, o, con más exactitud, el interior de éste, su corazón mismo. Pues lo que está en el corazón de la identificación primitiva se reencuentra en el fondo de la estructura del propio sujeto perverso.

En el neurótico, el deseo está en el horizonte de todas sus demandas, ampliamente desplegadas y literalmente interminables. En el perverso, el deseo *está en el corazón* de todas sus demandas y, al leerlo en su despliegue, se presenta sin duda anudado en torno a exigencias estéticas. Pero lo más impactante es la modulación de los temas sucesivos en torno a los cuales se despliega.

Cuando desde las primeras líneas del volumen, y a lo largo de sus seis o siete primeras páginas, vemos aparecer las relaciones del sujeto con una visión fragmentada, un caleidoscopio, ¿cómo no sentirnos transportados a lo más remoto de la experiencia fragmentadora? Pero hay más. En un momento dado, Gide tiene cierta percepción que él

articula en la noción de que sin duda están –dice– la realidad y los sueños, pero hay además *una segunda realidad*. Más adelante, incluso, nos cuenta la historia del nudo en la madera de una puerta. A eso quiero llegar. Es el más minúsculo de los indicios, pero para nosotros, como todos saben, ésos son los más importantes.

En la madera de esa puerta, en algún lugar de Uzès, hay un agujero, porque se le ha extraído un nudo. *Y lo que hay en el fondo es una pequeña canica* –le dicen– *que tu papá deslizó allí cuando tenía tu edad*. Y él nos cuenta, para admiración de los amantes de personajes, que a partir de esas vacaciones él pasa un año dejándose crecer la uña del meñique a fin de tenerla lo bastante larga para el próximo encuentro, de modo tal de poder extraer la pequeña canica del agujero en la madera.

Lo logra, en efecto, pero en la mano no tiene más que un objeto gris que le avergonzaría mostrar a quien sea. Entonces, vuelve a colocarlo en su lugar, se corta la uñita, y no lo revela a nadie –salvo a nosotros, la posteridad que va a inmortalizar esa historia.

Creo que es difícil encontrar una mejor introducción a la noción del objeto, a fin de cuentas consagrado a una magnífica *Sublimierung*. Ésta es la forma bajo la cual se presenta la relación del sujeto perverso con el objeto interno, ya que el objeto que él asedia con perseverancia es un objeto en el corazón del Otro.

La dimensión imaginaria del deseo del Otro –en este caso, el de la madre–, de orden primordial, aquí representa el papel central, decisivo, simbolizador, lo cual nos permite considerar que, en el nivel del deseo, el perverso está identificado con la forma imaginaria del falo.

Sobre esto daremos, la próxima vez, nuestra última clase del año.

24 DE JUNIO DE 1959

CONCLUSIÓN Y OBERTURA

XXVII

HACIA LA SUBLIMACIÓN

Crítica de la supuesta realidad
Defensa de la dimensión del deseo
Posición inexorable de lo real
Reducción de la pulsión al significante
Valor protestatario de la perversión

Llegamos al final de este año que consagré, por cuenta y riesgo míos –al igual que suyos–, al deseo y a su interpretación.

La cuestión que me ocupó, y en la cual me mantuve sin moverme de allí, fue, como han podido verlo, la del lugar del deseo en la economía de la experiencia analítica. En efecto, pienso que toda interpretación particular de cualquier deseo debe partir de allí.

Ese lugar no ha sido fácil de circunscribir. Hoy apenas querría indicarles, a modo de palabras de cierre, los puntos cardinales con respecto a los cuales se sitúa la función del deseo, tal como este año la hemos precisado de un modo cuya importancia espero haberles hecho sentir.

1

En el momento analítico en que vivimos, y que comienza hace ya una veintena de años, las observaciones que se complacen en comunicar recaen en casos que denominan, por comparación con las neurosis típicas de la antigua literatura, *caracteres neuróticos*, casos límite en cuanto a la neurosis.

El rasgo es constante, como lo muestra la menor experiencia que ustedes hayan tenido en los trabajos analíticos modernos.

En el último tiempo he leído algunos, como para formarme un panorama actual. ¿Qué modo de abordaje del tema encontramos? ¿En qué anda la cogitación analítica concerniente a lo que constituye lo esencial del progreso implicado por la experiencia? Pues bien, a grandes rasgos cabe decir que con una sorprendente constancia, y cualquiera que sea el lugar de donde un analista tome sus consignas, el estado actual de las cosas en el análisis está dominado por la relación de objeto. Todo converge en la relación de objeto.

Entre los centros de organización del pensamiento analítico que estructuran la investigación, esa rúbrica se enlaza con la experiencia kleiniana. Es verdad que su presencia en los trabajos atañe más bien al síntoma que a la difusión teórica de una noción que haya sido particularmente ahondada. Sin embargo, ninguno de los otros centros se aleja radicalmente de éste, ya que la relación de objeto ha llegado a dominar toda la concepción que se hacen del progreso del análisis.

Si esta constatación no es la menos impactante de las que se nos ofrecen en este caso, la siguiente lo es aún más. Cuando seguimos en lo concreto el desarrollo de una observación relatada a fin de ilustrar una estructura cualquiera concerniente al campo de nuestro objeto nosológico, nos percatamos de que el análisis parece desplegarse, al menos durante cierto tiempo, sobre una línea que podríamos calificar de normativización moralizante.

No digo que las intervenciones del analista vayan directo en ese sentido –ello depende–, pero sí que el analista se orienta dentro de esa perspectiva. Se lo ve en el modo mismo en que articula las particularidades de la posición del sujeto con respecto a lo que lo rodea, con respecto al objeto en cuestión. Siempre se orienta por medio de una supuesta media del abordaje del otro como tal, y en función de esa media aprecia las deficiencias en la aprehensión del objeto por parte del sujeto que tiene en análisis. La mente del analista se detiene esencialmente en las degradaciones de la dimensión del otro, siempre situado como algo que en todo momento es desconocido, olvidado, caído de su condición de sujeto autónomo independiente, caído de su estatus de otro puro, de otro absoluto. Eso es todo. En toda vida, toda la atención se concentra en la apreciación del otro en su relieve, en su autonomía.

Lo más impactante no es tanto ese modo de orientarse, con todos los presupuestos culturales que implica, ya que a fin de cuentas vale igual

que cualquier otro modo. La adhesión implícita del analista a lo que cabe denominar un sistema de valores, por ser implícita, no deja de estar presente allí.

Al comienzo del análisis, vemos al analista elaborar ampliamente con el sujeto las insuficiencias de su aprehensión afectiva del otro. Luego se produce no sé qué giro del análisis concreto, a menos que sea apenas una suerte de prisa del analista por resumir lo que le parece que son los términos últimos de la experiencia. Lo cierto es que en general vemos que la articulación esencialmente moralizante de la observación cae de golpe a una suerte de piso inferior y encuentra su término último de referencia en una serie de identificaciones primitivas en extremo que, cualquiera que sea el modo en que se las intitule, siempre se acercan más o menos a la noción de los objetos buenos y malos, internos, introyectados, o externos, *externalised*, proyectados.

La referencia a las experiencias de identificación primordial siempre revela cierta inclinación kleiniana. En ocasiones, esa inclinación es enmascarada por el realce de los resortes a los cuales atribuyen las fijaciones y que se designan mediante nombres más antiguos, tomados de las referencias instintivas. Por ejemplo, dirán que en cierto caso un sadismo oral modificó profundamente la relación edípica. Pero para motivar en última instancia ese accidente del drama edípico, siempre acabarán por referirse, como último término, a algo del orden de las identificaciones primitivas. Con estas relacionan, en definitiva, todo el desarrollo del drama subjetivo de la neurosis, sin contar las perversiones.

Ahora bien, esas identificaciones dejan en una profunda ambigüedad la noción misma de subjetividad. Allí el sujeto aparece, en esencia, como identificación con algo que él puede considerar como más o menos propio de sí mismo. Y la terapéutica se presenta como un reordenamiento de esas identificaciones en el curso de una experiencia que extrae su principio de una referencia a la realidad.

Las cosas toman luego un aspecto muy riesgoso, ya que a fin de cuentas *la* realidad a la cual se refieren no es otra cosa que *una* realidad, la realidad supuesta por el analista. Y ésta implica, ahora bajo una forma aún más implícita, aún más enmascarada, y que puede ser absolutamente escabrosa, una normatividad ideal que hace de los ideales del analista la medida última a la cual se solicita que adhiera la conclusión del sujeto, que es una conclusión identificatoria: *A fin de cuentas, soy lo que en mí reconozco que es lo bueno y el bien; aspiro a adecuarme a una normatividad ideal que, por más oculta, por más implícita que sea, es al*

menos la que, tras tantos rodeos, reconozco que me está designada. El análisis procede aquí por medio de lo que no es otra cosa que una sutil –más sutil que otras pero, en definitiva, no diferente– acción sugestiva.

La experiencia que así se ha organizado mediante una suerte de deslizamiento progresivo a partir de la indicación freudiana primordial enmascara cada vez más la cuestión esencial que yace en su corazón y sin la cual no hay, a mi entender, una justa apreciación de la acción analítica, a saber, la cuestión del lugar del deseo. La articulación que damos del deseo tiene como efecto volver a situar en el primer plano de nuestro interés –de una manera que no es ambigua, sino verdaderamente crucial– la noción de que aquello con lo cual tenemos que vérnoslas es una subjetividad.

El deseo, ¿es subjetividad o no? Esta pregunta no esperó al psicoanálisis para plantearse. Está desde siempre, desde el origen de lo que cabe denominar la experiencia moral. El deseo es a la vez subjetividad –es lo que se encuentra en el corazón mismo de nuestra subjetividad, lo que es sujeto más esencialmente– y al mismo tiempo es lo contrario, se opone a la subjetividad como una resistencia, como una paradoja, como un núcleo rechazado, refutable.

A partir de allí –insistí varias veces–, toda la experiencia ética se ha desarrollado dentro de una perspectiva en cuyo extremo tenemos la enigmática fórmula de Spinoza: "El *deseo* {*cupiditas*} es la esencia misma del hombre". Es enigmática en la medida en que deja abierto el problema de saber si lo que deseamos se confunde o no con lo que es deseable.

Incluso en el análisis, la distancia entre lo que es deseado y lo que es deseable está abierta por completo. La experiencia analítica se instaura y se articula a partir de eso. El deseo no es simplemente exiliado, rechazado, en el nivel de la acción y del principio de nuestra servidumbre, como lo era hasta entonces. Se lo interroga como la clave, o el resorte en nosotros, de toda una serie de acciones y de comportamientos que se comprenden como aquello que representa lo más profundo de nuestra verdad. Ése es el punto máximo, el punto cúlmine, desde el cual tiende a volver a descender la experiencia en cada instante.

¿Acaso esto significa, como se creyó durante mucho tiempo, que el deseo en cuestión es pura y simple emanación vital? Para nada, ya que, desde que comenzamos a descifrar nuestra experiencia, vemos que ese deseo, a medida que ahondamos en él, se confunde cada vez menos con un impulso puro y simple, y más bien se descompone, se desarticula, se

aleja cada vez más de lo que sería una relación armónica. En la reascensión regresiva que constituye la experiencia analítica, no hay deseo que no se nos presente como un elemento problemático, disperso, polimorfo, contradictorio y, en última instancia, muy alejado de toda coaptación orientada.

La cuestión era dedicarnos a esa experiencia del deseo en lo que ésta tiene de absolutamente original, de absolutamente irreductible. No podíamos dejarla sin ahondar en ella y sin producir alguna elaboración que nos hiciera saber su sentido –incluso a pesar de que, como dije, en el modo en que hoy en día se articula la experiencia analítica, todo apunta a velárnoslo y a desviarnos de él.

La experiencia de transferencia es, en el análisis, la única vía por la cual se opera el desbroce de las vías hacia el objeto. Pero definirla como una experiencia de repetición obtenida por medio de una regresión que a su vez depende de una frustración es mostrarnos apenas su negativo, pues es dejar de lado la relación fundamental entre esa frustración y la demanda. Sólo nuestra manera de articular los términos nos permite ver que, si en el análisis la demanda regresa, se debe a que, tal como en él se presenta –como demanda elaborada–, permanece sin respuesta.

El analista actual pretende ser quien da esa respuesta a través de un camino desviado, a fin de guiar al analizado hacia el objeto. De ahí toda clase de ideas increíbles; entre ellas, esa *regulación de la distancia* del objeto, que ya he criticado. Si bien esa noción representa un papel sobre todo en el contexto francés, por sí sola muestra bastante bien en qué clase de atolladero contradictorio se introduce el análisis cuando se centra estrechamente en la relación de objeto, en la medida en que, digan lo que digan al respecto, toda relación, cualquiera que sea, cualquiera que sea la media que le atribuyamos, parece presuponer la conservación de cierta distancia. A decir verdad, en esto podemos reconocer una aplicación sucinta, y tomada a contrapelo, de nuestro puñado de consideraciones acerca del vínculo entre el estadio del espejo y la relación narcisista, que han servido de bagaje teórico a los autores que pusieron en primer plano la susodicha *acción analítica* en una época en que no podían situar el lugar de esta acción en referencias más amplias.

De hecho, referir la experiencia analítica a algo que en última instancia se apoyaría en la supuesta realidad, tomar esa realidad como medida, como patrón, de lo que en la relación transferencial habría que reducir, hacer que a esa acción de reducción corresponda la noción más

o menos elaborada de una *distorsión del yo* en referencia a lo que en ese yo subsistiría como un posible aliado de la reducción del análisis a una realidad, todo lo que se organiza en estos términos no hace más que restaurar la separación entre el médico y el enfermo, en la cual se funda toda una nosografía clásica.

Esto no es una objeción en sí, de ningún modo, pero sí lo es la inoperancia de una terapéutica subjetiva que no se distingue de la psicoterapia preanalítica. La experiencia del paciente es entregada a la norma omnipotente del juicio del médico. Si bien el paciente es considerado un semejante, por cierto, ese semejante es presa del error, con todo lo que ello implica precisamente de distancia y de desconocimiento imposible de reducir. La estructuración intersubjetiva que el análisis instaura se distingue tajantemente de la anterior en lo siguiente. Por más alejado que el paciente pueda estar de nuestras normas –y esto llega hasta los límites de la psicosis, de la locura–, nosotros lo consideramos un semejante al cual estamos ligados por lazos de caridad, de respeto por la propia imagen –sin duda, ésta es una relación que ha constituido un progreso histórico en el modo de comportarse frente al enfermo mental–, pero el paso decisivo instaurado por el análisis es el de considerarlo esencialmente, por su naturaleza, un sujeto hablante como tal, tan atrapado como nosotros –cualquiera que sea su posición– en las consecuencias y en los riesgos de la relación con la palabra.

Tal perspectiva basta para cambiar por completo nuestras relaciones con ese sujeto pasivo. En efecto, implica que el deseo, lejos de confundirse con el sentimiento de un empuje oscuro y radical, se sitúa entonces más allá.

Esa pulsión, ese grito, ese empuje, es algo que para nosotros no vale, no existe, no está definido, no está articulado, más que en la medida en que está atrapado en una secuencia temporal de una naturaleza especial, que denominamos *cadena significante*. Ésta tiene acusadas incidencias en todo aquello con lo cual tenemos que vérnoslas en calidad de empuje: la cadena significante lo desconecta de todo lo que lo define y de todo lo que lo sitúa como vital; lo torna separable de todo lo que asegura su consistencia viva; posibilita que –tal como la teoría freudiana lo articula desde el comienzo– el empuje sea separado de su fuente, de su objeto y, si cabe decirlo, de su tendencia. Incluso el empuje es separado de sí mismo, ya que es reconocible bajo una forma inversa en la tendencia. Es, primitiva y primordialmente, descomponible y, en definitiva, descompuesto en una descomposición significante.

El deseo no es esa secuencia. Es una localización del sujeto con respecto a esa secuencia, desde donde él se refleja en la dimensión del deseo del Otro.

Tomemos un ejemplo. Tomémoslo bajo la forma más primitiva que la experiencia analítica nos ofrece, a saber, la relación del sujeto con el recién llegado a la constelación familiar.

Lo que en esa ocasión llaman una *agresión* no es una agresión, es un anhelo de muerte. Por más inconsciente que lo supongamos, es algo que se articula *¡Que se muera!*, y esto se concibe sólo en el registro de la articulación, es decir, allí donde los significantes existen. El semejante rival es agredido en términos significantes articulados, por más primitivos que los supongamos, mientras que el animal, cuando con sus pequeños semejantes se entrega a las agresiones, los mordisquea, los empuja, incluso los aparta del recinto en donde podrían acceder al alimento. Que la rivalidad primitiva pase al inconsciente es algo ligado al hecho de una articulación, por más rudimentaria que la supongamos, cuya naturaleza no es, en lo esencial, diferente de la de la articulación hablada *¡Que se muera!*

Dado que aquí se trata de articulaciones, ese *¡Que se muera!* puede quedar por debajo del *¡Qué lindo es!* o del *Lo amo*, que es el otro discurso que se superpone al anterior. En el intervalo entre esos dos discursos, se sitúa aquello con lo cual tenemos que vérnoslas como deseo.

Si quieren, digamos que en ese intervalo se constituye el objeto malo de la dialéctica kleiniana. Vemos cómo pueden llegar a converger aquí la pulsión rechazada y el objeto introyectado, en una ambigüedad similar.

No obstante, ¿de qué manera se estructura su relación en el intervalo? ¿Qué forma toma aquí la función imaginaria, en la medida en que está enganchada, en que atrae, a las dos cadenas de discurso, la cadena reprimida y la cadena patente, manifiesta?

Para saber en qué nivel exacto se sitúa el deseo, ahora somos convocados a precisar esa articulación.

2

En tal o cual ocasión, ustedes pueden haber pensado, sugerido, que aquí doy una concepción falocéntrica del deseo.

Que el falo representa un papel esencial en esa dialéctica es más que obvio. ¿Pero cómo comprender en verdad su función, sino dentro de coordenadas ontológicas que intentamos introducir?

Veamos ante todo cómo concebir el uso que le da la señora Melanie Klein en el nivel más arcaico de la experiencia del niño.

En un momento en que el niño está enredado en tales o cuales dificultades del desarrollo –que, llegado el caso, pueden ser severas–, a la primera ocasión Melanie Klein le interpretará el juguetito que él manipula y que hará chocar con otro elemento del juego con el cual se instaura la experiencia, diciéndole: *Ése es el pene de papá.*

Alguien, que sin embargo venía de afuera, me informó esas experiencias de una manera muy fiel. En esa posición, nadie puede dejar de quedar un poco desconcertado por la osadía perfectamente brutal de la intervención, pero más aún por el hecho de que, a fin de cuentas, funciona. En ciertos casos, con seguridad, el sujeto puede resistir, pero si resiste, con certeza se debe –y Melanie Klein no lo duda– a que algo está en juego allí, y de ningún modo cabe desesperar en cuanto a la comprensión futura de la cosa. Y sabe Dios que, llegado el caso, ella se autoriza a insistir.

Está claro que el símbolo fálico entra en el juego en ese periodo ultraprecoz, como si el sujeto no esperase más que eso. En ocasiones, Melanie Klein justifica su uso interpretativo del falo diciendo que no es más que un pezón apenas más manejable y más cómodo, pero esto es una singular petición de principio. En nuestro registro, lo que justifica semejante intervención sólo podría expresarse en los siguientes términos: en la mayoría de los casos, el sujeto no tiene sino la experiencia más indirecta de ese objeto, y no lo acepta más que como significante. La incidencia de ese falo como significante se justifica con la mayor claridad.

Saber si un sujeto, a su edad, toma el falo por un significante o por un elemento de la realidad tal vez esté destinado a permanecer indiscernible. Pero lo indudable es, en cambio, que si Melanie Klein se refiere a ese falo, se debe a que, sépalo o no, ella no dispone de nada mejor como significante del deseo.

Si hay algo que el falo como significante significa, es el deseo del deseo del Otro, y por eso adquirirá su lugar privilegiado en el nivel del objeto. No obstante, muy lejos estamos de atenernos a la posición falocéntrica que me imputan quienes se limitan a la apariencia de lo que estoy articulando. El verdadero problema no es ése, sino que el

objeto con el cual tenemos que vérnoslas desde el origen en lo tocante al deseo no es, en grado alguno, un objeto preformado de la satisfacción instintiva, un objeto destinado a satisfacer al sujeto como su complemento instintivo: el objeto del deseo es el significante del deseo del deseo.

El objeto del deseo –es decir, si ustedes quieren, el objeto *a* del grafo– es, como tal, el deseo del Otro, en la medida en que llega al conocimiento –si el término tiene un sentido– de un sujeto inconsciente. O sea que, con respecto al sujeto inconsciente, el objeto está en una posición contradictoria, como lo indica la expresión *conocimiento de un sujeto inconsciente*. Ello no es impensable, queda como algo abierto, y significa que, si el objeto alcanza al sujeto inconsciente, lo hace en la medida en que es anhelo de reconocerlo, en que es significante de su reconocimiento. En resumen, el deseo no tiene otro objeto que el significante de su reconocimiento.

El carácter del objeto en calidad de objeto del deseo es algo que debemos ir a buscar entonces por donde la experiencia humana nos lo señala bajo su forma más paradójica: me refiero a lo que por lo general denominamos *fetiche*.

El fetiche siempre está más o menos implícito en todo lo que comúnmente es objeto de los intercambios humanos, pero allí sin duda está enmascarado por el carácter regular o regularizado de esos intercambios. Se ha hablado del costado fetiche de la mercancía, y no es un mero hecho de homofonía, ya que esos dos empleos del término *fetiche* tienen una comunidad de sentido. Sin embargo, en cuanto al objeto del deseo, ante todo debemos poner el acento en que está tomado del material significante.

> Vi al Diablo la otra noche {*dice Paul-Jean Toulet en algún lugar*}
> Y debajo de su atuendo
> No es fácil concluir [...]
> {*Así termina:*} "Como ves, no todos
> Los frutos de la Ciencia caen".

Pues bien, que así sea también para nosotros: ¡que no todos caigan, y que nos percatemos de que los frutos escondidos que el espejismo presenta al deseo importan menos que el atuendo! El fetiche es, en efecto, el atuendo, el ribete, el fleco, el faralá, la cosa que esconde, y nada es más indicado para la función de significante del deseo del Otro.

Recomencemos a partir de la relación del niño con el sujeto de la demanda. En esa relación, el niño tiene que vérselas primitivamente con el deseo de la madre, es decir, con lo que el sujeto de la demanda es como tal, por fuera de la demanda. Ahora bien, él no puede descifrar ese deseo sino de la manera más virtual, a través de un significante. Nosotros, los analistas –hagamos lo que hagamos en nuestro discurso–, referiremos ese significante a esa común medida, a ese punto central de la parte significante que, llegado el caso, es el falo.

El falo no es otra cosa que el significante del deseo del deseo. El deseo no tiene otro objeto que el significante de su reconocimiento. Esto es lo que nos permite no dejarnos engañar por el intercambio que tiene lugar en el nivel del deseo, cuando nos percatamos de que el sujeto pasó al otro lado de la relación sujeto-objeto, o sea, que pasó a *a*. Con razón, conviene concebir que en este último término el sujeto ya no es más que el significante del reconocimiento del deseo, no es más que el significante del deseo del deseo.

Sin embargo, es importante mantener la oposición $\$$ enfrente de *a*, a partir de la cual se opera ese intercambio. Por lo que atañe al sujeto tachado, aquí es un sujeto sin lugar a dudas imaginario, pero en el sentido más radical, en el sentido de que es el puro sujeto de la desconexión, del corte hablado, en la medida en que el corte es la escansión esencial sobre la cual se edifica la palabra. Ese sujeto aquí está unido a un significante que no es otra cosa que el significante del ser con que se confronta el sujeto, por cuanto ese ser mismo está marcado por el significante. En cuanto a la *a* minúscula, el objeto del deseo, su naturaleza es la de ser un residuo, un resto –en especial, el resto que deja el ser con el cual el sujeto hablante se confronta, el resto de toda demanda posible.

Así se une el objeto a lo real, así participa de él. Digo *lo real* y no *la realidad* porque la realidad está constituida por todos los cabestros que el simbolismo humano, de manera más o menos perspicaz, ata al cuello de lo real en la medida en que hace de ellos los objetos de su experiencia. Lo propio de los objetos de la experiencia, observémoslo, es precisamente dejar de lado, como diría Perogrullo, todo lo que en el objeto escapa a esa experiencia.

Por esta razón, al revés de lo que se cree, la experiencia, la supuesta experiencia, tiene doble filo. Si ustedes, por ejemplo, tienen que resolver una situación histórica dada, sus posibilidades de cometer errores y faltas graves son tan grandes si se fían de la experiencia como si la desatienden, tan sólo porque fiarse de la experiencia es, por definición, justamente desconocer el elemento nuevo que hay en la situación presente.

El objeto en cuestión, en la medida en que se une a lo real, participa de lo siguiente: lo real se presenta aquí como aquello que resiste a la demanda, como aquello que denominaré *lo inexorable*. El objeto del deseo es lo inexorable como tal. Si se une a lo real –ese real al que aludí cuando hacíamos el análisis de Schreber–, se debe a que bajo la forma de lo real encarna mejor eso inexorable. Esa forma de lo real denominada *lo inexorable* se presenta en lo siguiente: lo real vuelve siempre al mismo lugar.

Por eso, curiosamente, hemos visto el prototipo de lo real en los astros. ¿Cómo explicar de otro modo la presencia, en el origen de la experiencia cultural, de ese interés por el objeto que, para cualquier cosa que sea vital, es en verdad el menos interesante que existe, a saber, las estrellas?

Si la cultura y la posición del sujeto en el dominio del deseo –en la medida en que ese deseo se instaura– se instituyen radicalmente en la estructura simbólica como tal, el interés por las estrellas se explica por el hecho de que, de toda la realidad, ellas son lo más puramente real que hay.

Su localización exige una sola condición. El pastor en su soledad, el primero que comienza a observar lo que allí no tiene otro interés que el de ser localizado como algo que vuelve siempre al mismo lugar, ¿con respecto a qué las localiza sino con respecto a aquello con lo cual él se instituye radicalmente como objeto, a saber, con respecto a una forma de hendidura?

Por primitiva que ustedes puedan suponerla, la forma de hendidura es lo que permite localizar lo real cuando éste vuelve al mismo lugar.

3

He aquí entonces adónde llegamos al plantear que el objeto del deseo ha de definirse radicalmente como significante de una relación que es a su vez una relación, en cierto modo repetida así indefinidamente.

Si el deseo es el deseo del deseo del Otro, se abre al enigma de lo que es el deseo del Otro como tal. El deseo del Otro como tal está arti-

culado y estructurado fundamentalmente en la relación del sujeto con la palabra, es decir, en la desconexión de todo lo que en el sujeto está arraigado vitalmente.

Ese deseo es el punto central, el punto pivote, de toda la economía con la cual tenemos que vérnoslas en el análisis. Si no situamos su función, nos vemos llevados necesariamente a no encontrar referencias más que en lo que en efecto es simbolizado bajo las expresiones *realidad, realidad existente, contexto social*. Si nos atamos a esta dimensión, nos vemos llevados, según parece, a desconocer otra: la dimensión del deseo, que el freudismo, en especial, reintegró a la experiencia humana como algo absolutamente esencial.

Aquí adquieren su valor los hechos en los cuales muchas veces me apoyé, que muestran en qué desemboca toda intervención tendiente a rebajar la experiencia transferencial a la realidad actual de la sesión analítica –esa realidad tan simple, dicen, como si no fuese el artificio mismo. Todo lo que el sujeto debe allí producir, del modo más normal del mundo –y con razón, ya que es lo que esperamos al respecto–, debemos retomarlo pero, sin duda, no reducirlo a ninguna realidad inmediata.

Numerosas veces insistí, de diferentes maneras, acerca del carácter común de los fenómenos que se producen siempre que las intervenciones del analista pretenden, de un modo demasiado insistente y hasta demasiado brutal, probar que en la realidad del análisis se reactualiza una relación objetal considerada como típica. Si bien muchas observaciones testimonian la constancia de esos fenómenos, no me parece que los analistas los hayan identificado siempre.

Sea como fuere, me referiré de nuevo a la famosa observación, publicada en el *Bulletin d'activités de l'Association des psychanalystes de Belgique*, que una vez fue objeto de nuestra crítica, ya que le encuentro un notable punto de contacto con el artículo donde Glover intenta situar la función de la perversión con respecto al sistema de la realidad del sujeto.

En la primera observación, cuando el sujeto relata el fantasma –que él elabora– de acostarse con ella, la analista le responde textualmente: *Usted se asusta por algo que sabe que nunca sucederá*. Tal es el estilo en que se presenta la intervención analítica. No diré que aquí esto apunte a motivaciones personales de la analista. Me atengo a lo que orienta a la analista en su acción, en la medida en que ella fue controlada por alguien a quien ya aludí hoy con respecto a la temática de la distancia.

Por más misteriosa que semejante intervención sea con respecto al análisis, se intentará justificarla apelando a una justa aprehensión de la susodicha realidad, es decir, de las relaciones entre los objetos presentes. Es indudable que esa relación es decisiva, ya que, justo después de ese estilo de intervención, se desencadena aquello que constituye el objeto de la comunicación, a saber, el brutal surgimiento, en el sujeto, de una vergüenza que lo asedia: la de ser demasiado grande. Además, hay allí toda una serie de temas lindantes con la despersonalización, cuya importancia sería imposible exagerar.

Tal vez este sujeto no haya sido muy bien calificado desde el punto de vista diagnóstico: se ha diagnosticado una fobia, si bien el caso nos ha parecido más próximo a conatos de ilusiones paranoides. Pero es seguro que lo que se produce es una neoformación. El artículo además tiene explícitamente por objeto –no lo decimos nosotros– lo que llaman la perversión transitoria del sujeto. Me refiero a que él se lanza hacia el punto geográfico –es un cine– donde encontró las circunstancias particularmente favorables para observar, a través de una hendidura, a personas –en especial, femeninas– cuando están satisfaciendo sus necesidades urinarias. Ese elemento no había ocupado hasta ese momento ningún lugar en la sintomatología.

Ahora bien, un fenómeno similar es indicado en la página 494 del *International Journal*, volumen XIV, octubre de 1933, parte 4, en el artículo de Glover "The relation of perversion-formation to the development of reality-sense". Se trata de un caso muy similar al anterior, en el sentido de que Glover lo diagnostica más bien como paranoide, mientras que nosotros, a la inversa, de muy buena gana lo relacionaríamos con una fobia. Intervenciones análogas –sin la menor duda– por parte de Glover provocan la puesta en escena, análoga, de una explosión perversa transitoria y ocasional. No hay diferencia esencial entre estos dos casos.

También hay que relacionarlos con un ejemplo sobre el cual puse el acento en el discurso sobre la "Función y campo de la palabra y del lenguaje…", a saber, la intervención de Ernst Kris concerniente al temor fóbico que un paciente sentía ante el plagio. El analista le explica que él no es ningún plagiario, tras lo cual el tipo se lanza afuera y demanda un plato de sesos frescos –para mayor alegría del analista, que en ello ve una reacción verdaderamente significativa a su intervención.

Por nuestra parte, digamos que, bajo una forma atenuada, así reacciona la dimensión propia del sujeto cada vez que la intervención inten-

ta colapsarla, comprimirla, en una pura y simple reducción a los datos que denominan *objetivos* –aunque sólo sean coherentes con los prejuicios del analista.

4

Si me lo permiten, finalizaré con una observación que introduce el lugar donde nosotros, los analistas, debemos situarnos con relación al deseo.

La cosa no marchará, en efecto, si no sabemos forjarnos cierta concepción coherente de nuestra función respecto de las normas sociales.

Si hay una experiencia que debería enseñarnos cuán problemáticas son esas normas sociales, cuánto hay que interrogarlas, qué lejos de su función de adaptación se encuentra su determinación, es la del analista.

En esa experiencia del sujeto lógico que nos es propia, se nos revela una dimensión que siempre está latente, aunque también siempre presente, en toda relación intersubjetiva. Esa dimensión, la del deseo, tiene una relación de interacción, de intercambio, con todo lo que a partir de allí se cristaliza en la estructura social. Si sabemos tenerla en cuenta, debemos arribar, poco más o menos, a la siguiente concepción.

Lo que designo mediante el término *cultura* –que aprecio poco, incluso nada– es cierta historia del sujeto en su relación con el *lógos*. Con certeza, esa instancia –la relación con el *lógos*– permaneció enmascarada a lo largo del tiempo, y en la época en que vivimos es difícil dejar de ver qué brecha representa, a qué distancia se sitúa, con respecto a cierta inercia social. Por esa razón el freudismo existe en nuestra época.

Algo de lo que denominamos *cultura* pasa por la sociedad. De manera provisoria, podemos definir la relación entre ambas como una relación de entropía, en la medida en que lo que de la cultura pasa por la sociedad siempre incluye alguna función de desagregación.

Lo que en la sociedad se presenta como cultura –y que a diversos títulos entró entonces en cierto número de condiciones estables, latentes también, que determinan los circuitos de los intercambios en el interior del rebaño– instaura en ella un movimiento, una dialéctica, que deja abierta la misma brecha que aquella en cuyo interior situamos la función del deseo. En este sentido, podemos plantear que lo que, en el nivel del

sujeto lógico, se produce como perversión, refleja la protesta contra lo que el sujeto padece en el nivel de la identificación, en la medida en que ésta es la relación que instaura y ordena las normas de la estabilización social de las diferentes funciones.

Aquí no podemos dejar de ver lo que hace que toda estructura semejante a la de la perversión se aproxime a lo que Freud, en su artículo "Neurosis y psicosis", enuncia en los siguientes términos. Dice:

> El yo tendrá la posibilidad de evitar la ruptura hacia cualquiera de los lados deformándose a sí mismo, consintiendo menoscabos a su unicidad y eventualmente segmentándose y partiéndose.

Freud nos da luego uno de esos panoramas que siempre hacen que sus textos se vuelvan especialmente esclarecedores, por contraste con los textos más comunes de la literatura con que tenemos que vérnoslas en el psicoanálisis.

> Las *Inkonsequenzen, Verschrobenheiten und Narrheiten der Menschen* aparecerían así bajo una luz semejante a la de sus perversiones sexuales; en efecto: aceptándolas, ellos se ahorran represiones.

De la manera más clara y precisa, apunta a todo lo que en el contexto social se presenta como paradoja, inconsecuencia, forma confusional y forma de locura. El *Narr* es el *loco*, en la trama de la vida social más común y más habitual.

En síntesis, podríamos decir que algo se instaura como un circuito que gira entre, por un lado, el conformismo, o las formas socialmente adecuadas, de la llamada actividad cultural –aquí la expresión se torna excelente para definir todo lo que de la cultura se intercambia y se aliena en la sociedad– y, por otro lado, la perversión, en la medida en que en el nivel del sujeto lógico representa, mediante una serie de gradaciones, la protesta que, con respecto a la normalización, se eleva en la dimensión del deseo, dado que el deseo es relación del sujeto con su ser.

Aquí se inscribe esa famosa sublimación acerca de la cual tal vez comencemos a hablar el año próximo. A decir verdad, nada justifica mejor todo lo que estoy intentando proponerles que la noción que Freud aportó bajo el nombre de sublimación.

En efecto, ¿qué es la sublimación? ¿Qué puede ser si, con Freud, la definimos como una actividad sexual en la medida en que es desexuali-

zada? ¿Cómo podemos incluso concebirla, cuando aquí no se trata ni de fuente, ni de dirección de la tendencia, ni de objeto, sino de la naturaleza misma de lo que en este caso se denomina la energía involucrada?

Creo que nos bastará con leer el artículo del *International Journal of Psychoanalysis* donde Glover, con los recaudos críticos que lo caracterizan, aborda la noción de sublimación, para captar hasta qué punto es problemática. Sigue siéndolo, a no ser que se defina la sublimación como la horma misma en que se vierte el deseo. Lo que en Freud les indica esto, en efecto, es justamente que esa horma puede vaciarse de la pulsión sexual –o, con más exactitud, que la pulsión misma, lejos de confundirse con la sustancia de la relación sexual, es esa horma misma. Dicho de otra manera, la pulsión puede fundamentalmente reducirse al puro juego del significante. Y así también podemos definir la sublimación.

La sublimación, como escribí en algún lugar, es lo que permite que el deseo y la letra equivalgan. Aquí –en un punto tan paradójico como la perversión, entendida en su forma más general como lo que, en el ser humano, resiste toda normalización– podemos ver producirse ese discurso, esa aparente elaboración sin contenido que denominamos sublimación y que, tanto en su naturaleza como en sus productos, se distingue de la valoración social que ulteriormente se le dará. Las dificultades que presenta el adherir al término *sublimación* la noción de valor social son particularmente bien puestas de relieve en el artículo de Glover que les comento.

La sublimación se sitúa como tal en el nivel del sujeto lógico, donde se instaura y se despliega todo lo que en sentido estricto es trabajo creador dentro del orden del *lógos*. De allí vienen más o menos a insertarse en la sociedad, vienen más o menos a encontrar su lugar en el nivel social, las actividades culturales, con todas las incidencias y todos los riesgos que conllevan, y hasta la remodelación de los conformismos antes instaurados, e incluso su estallido.

Para situar en su plano propio, en su plano vivificante, lo que está en juego en el deseo, al menos de manera provisoria podríamos señalar el circuito cerrado que constituirían esos cuatro términos del grafo: *d*, (\$◊*a*), S(Ⱥ), y (\$◊D).

El problema en que aquí desembocamos es el mismo en que los dejé el año pasado, con mi informe sobre "La dirección de la cura..." en el Congreso de Royaumont.

El deseo del sujeto, en calidad de deseo de deseo, se abre al corte, se abre al ser puro, manifestado en Ⱥ bajo la forma de falta. A fin de cuentas, ¿con qué deseo va a confrontarse el sujeto en el análisis sino con el deseo del analista? Justo por esa razón, es tan necesario que mantengamos ante nosotros esa dimensión sobre la función del deseo.

El análisis no es una simple reconstitución del pasado; el análisis tampoco es una reducción a normas preformadas; el análisis no es un *épos*; el análisis no es un *éthos*. Si debiese compararlo con algo, sería con un relato que fuese, a su vez, el lugar del encuentro acerca del cual se trata en el relato.

El problema del análisis reside en la situación paradójica en que se encuentra el deseo del Otro que el sujeto ha de reencontrar, nuestro deseo, que está bien presente en lo que el sujeto supone que le demandamos. En efecto, el deseo del Otro, que es para nosotros el deseo del sujeto, no es algo que debamos guiar hacia nuestro deseo, sino hacia otro. Maduramos el deseo del sujeto para otro, no para nosotros. Nos hallamos en la posición paradójica de ser los intermediarios del deseo, o sus parteros, quienes velan por su advenimiento.

¿Cómo mantener semejante posición? Con certeza, sólo es posible mantenerla mediante la conservación de un artificio que es el de la regla analítica en su conjunto. ¿Pero cuál es el resorte último de ese artificio? Como siempre, esa es la verdad más trivial y, a la vez, más escondida.

Sin duda, el análisis es una situación en la cual el analista se ofrece como soporte de todas las demandas y no responde a ninguna, pero ¿acaso el resorte de nuestra presencia se encuentra apenas en esa no respuesta, que está muy lejos de ser una no respuesta absoluta? ¿No hay que dar acaso un lugar esencial a un elemento que es inmanente a la situación y que se reproduce al final de cada sesión? Me refiero a ese vacío al cual debe limitarse nuestro deseo, ese lugar que dejamos al deseo para que éste se sitúe –en síntesis, el corte.

El corte es sin duda el modo más eficaz de la interpretación analítica. Quieren hacer de ese corte algo mecánico, someterlo a un tiempo prefabricado. Pues bien, nosotros no sólo lo situamos en un lugar muy diferente, en efecto, sino que agregamos que es uno de los métodos más eficaces de nuestra intervención. Tengamos a bien insistir al respecto y esmerarnos en ello.

Dicho esto, no olvidemos la presencia, en ese corte, de lo que hemos aprendido a reconocer bajo la forma del objeto fálico –latente, en toda relación de demanda, como significante del deseo.

Para terminar esta lección y hacer no sé qué advertencia que será como un anticipo que les anuncie lo que inaugurará nuestras lecciones del año próximo, me gustaría concluir por medio de una frase que les propondré a modo de enigma. Veremos si, en el desciframiento de los retruécanos, ustedes son mejores de lo que constaté a lo largo de experiencias realizadas sobre una legión de quienes vienen a verme.

En una revista aparecida en Bruselas hacia 1953-1954 bajo el título de *Phantômas*, un poeta –Désiré Viardot– propuso este pequeño enigma cerrado, y veremos si un grito de la asistencia nos muestra de inmediato la clave: *La mujer tiene en la piel un grano de fantasía.*

Ese *grano de fantasía* es con certeza lo que a fin de cuentas está en juego en lo que modula y modela las relaciones del sujeto con aquel –sea quien fuere– a quien demanda. Y es indudable que no por nada hemos divisado en los hechos, bajo la forma de la Madre universal, al sujeto que contiene todo.

Eso hace que en ocasiones podamos confundirnos acerca de la relación del sujeto con el Todo, creyendo que los arquetipos analíticos nos la brindarán, mientras que la cuestión es muy diferente, a saber, la brecha que abre a esa cosa radicalmente nueva que introduce todo corte de la palabra.

Aquí, no sólo de la mujer hemos de esperar ese grano de fantasía –o ese grano de poesía–, sino también del análisis mismo.

1º DE JULIO DE 1959

ANEXOS

MARGINALIA DEL SEMINARIO SOBRE EL DESEO

Algunas referencias útiles, con asociaciones que se me ocurrieron

por Jacques-Alain Miller

I. CONSTRUCCIÓN DEL GRAFO

12. El señor Fairbairn

Hoy en día, cuando ustedes se topan con un nombre como Fairbairn, que no conocen, se dirigen a Wikipédia y encuentran una nota muy bien hecha que a mí, que lo conocía, me enseña cosas. Hay una foto de él en uniforme, pero me parece que más bien debe de ser la de su tocayo, el teniente coronel William E. Fairbairn. Por esta vez, reproduzco la nota.

> William Ronald Dodds Fairbairn es un psicoanalista escocés nacido en 1889 y muerto en 1964. Filósofo, teólogo y luego médico, se inclinó hacia el psicoanálisis. Tuvo como psicoanalista a Ernest Connel. En especial, estudió en Alemania, lo cual le permitió, dado su conocimiento de la lengua, acceder directamente a los textos de Sigmund Freud. Su hija y allegados a la obra del psicoanalista pudieron demostrar la fuerte influencia que Aristóteles y Hegel tuvieron en su obra. Ese detalle tiene cierta importancia porque se sabe hasta qué punto Freud desconfiaba de todo sistema filosófico, y en particular del de Hegel. La guerra de 1914 lo decidió a emprender estudios de medicina con el proyecto de convertirse en psicoterapeuta. Así, trabajó sobre neurosis de guerra, luego sobre adolescentes delincuentes; sus ideas inspiraron mucho a los educadores. Fue uno de los primeros en hablar de responsabilidad atenuada en el marco de una pericia psiquiátrica. Es, sobre todo, uno de los pioneros de las teorías de la relación de objeto. Se mantuvo al margen de las controversias entre kleinianos y "annafreudianos". En ciertos puntos, se acerca mucho a las ideas de Melanie Klein (los *estados esquizoides* de Fairbairn, 1940; la posición esquizo-paranoide de Klein). Sobre la cuestión del objeto, la teoría de Fairbairn difiere de la de Freud en la medida en que, según él, lo que prima no es la satisfacción de la pulsión ni el fantasma, sino el hecho de que está orientado hacia la realidad.

Siguen referencias. En cuanto a los *Psychoanalytic Studies of the Personality*, fueron publicados en 1952 por Tavistock, que los reeditó en *paperback* en 1994, y por Routledge en los Estados Unidos y en Canadá.

14. Las rosas y los lirios

Escriban estas palabras en Google y obtendrán una reseña en Wikipédia acerca de una canción escrita en honor a Enrique IV; habría sido "duraderamente popular en Francia". Se titula *Vive Henri IV!* [¡Viva Enrique IV!]. En la segunda estrofa, agregada en 1770, hallamos los siguientes versos de pacotilla:

Comme nos pères	Igual que nuestros padres
Chantons en vrais amis	Cantemos como buenos amigos
Au choc des verres	Chocando los vasos
Les roses et les lys.	Las rosas y los lirios.

¿Qué podemos tomar como ejemplos de lo que Lacan denomina "poesía figurativa"? Iré a lo más simple: los *Blasons du corps féminin* [Blasones del cuerpo femenino].

14. John Donne

A ustedes les toca divertirse con Donne. Yo podría glosar ampliamente tanto al hombre como la obra. Durante el antepenúltimo año de la secundaria en Janson-de-Sailly, teníamos como profesor de inglés al excelente Kerst, autor de manuales de alto vuelo. No vaciló en hacernos leer, traducir y comentar el poema de Donne "The Flea" (La pulga), una de las piezas más ingeniosas y eróticas que jamás haya leído. De allí nació mi gusto por Donne, que sigue siendo mi poeta inglés preferido. Cuando conocí a Lacan, me alegró que conociera y apreciase a Donne. El hecho de que su doctrina explique lo que yo había experimentado desde siempre, a saber, el fuerte tenor libidinal de las sutilezas significantes, influyó mucho para que yo haya adherido a sus concepciones. Admiré mucho la traducción de Jean Fuzier.

15. Teoría física y teoría extática del amor

Lacan sigue aquí la tesis de Pierre Rousselot, *Pour l'histoire du problème de l'amour au Moyen Âge* [*];[1] Rousselot inventa esa bipartición. Los partidarios de la concepción física, es decir, natural, fundan el amor en "la necesaria propensión que tienen los seres [...] a buscar su propio bien". Los de la concepción extática separan, del amor al otro, las inclinaciones egoístas: desde su perspectiva, el amor es tanto más adecuado a su concepto cuanto más sitúa al sujeto "fuera de sí".

Rousselot era jesuita, y maestro de Henri de Lubac. Conocí la obra de Rousselot por Lacan, pero ya conocía a Lubac por *Le drame de l'humanisme athée* [*]. Regnault me hizo leer su compendio sobre *Les quatre sens de l'Écriture* [Los cuatro sentidos de la Escritura], para mi cumpleaños me regaló su libro sobre Joachim de Fiore. ¡Qué admirables eruditos! El drama de mi propio humanismo ateo es que no atraigo a los jesuitas. La Compañía asediaba a Lacan, pero me abandonó, haciéndome responsable de la deriva lógica de Lacan. Señores, esa tesis es falsa y absurda, corrompida hasta los huesos, pero, como dice André Maurois –citado por el *Robert*, en el artículo *faux* [falso]–, "nada es más difícil de refutar que lo que es completamente falso".

15 y 16. Aristóteles sobre la bestialidad, Spinoza y el deseo, el Vocabulaire *de Lalande*

¡Arréglenselas! La expresión "encantador Lalande" da a entender que Lacan lo conocía. No sé nada al respecto. Y en mi generación no frecuentábamos su *Vocabulaire*.

17. Rauh, Revault d'Allonnes

Fíjense ustedes mismos.

19 y 20. El ciclo estímulo-respuesta

En esa época se reflexionaba mucho acerca de ese tema. Debería hacerse una historia, o sin duda ha sido hecha. En todo caso, está el libro clásico de Canguilhem sobre *La formation du concept de réflexe aux*

1. Un asterisco entre corchetes indica que existe versión castellana. [N. del T.]

XVIIe et XVIIIe siècles*, PUF, 1955, reed. Vrin [La formación del concepto de reflejo en los siglos XVII y XVIII]. Acerca del reflejo en la reflexión de Lacan, al menos hay que conocer: 1) *Der Aufbau des Organismus*, de Kurt Goldstein, 1934, traducido al francés en 1951 bajo el título *La structure de l'organisme* [La estructura del organismo] en la "Bibliothèque de philosophie" de Gallimard, dirigida por Sartre y Merleau; 2) del propio Merleau-Ponty, su tesis secundaria, *La structure du comportement*, publicada por PUF en 1942 [*]. Lacan no cesó de reformular su doctrina sobre este punto.

20. Tres términos
Lacan piensa en el esquema propuesto en *The Meaning of Meaning* por Ogden y Richards [*].

20. El grafo
Remitirse, hacia atrás, al *Seminario 5*, donde Lacan introduce el primer piso del grafo; hacia adelante, al escrito en que fija su concepción cuatro años más tarde: "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano", *Escritos*, pp. 755-787. Como señala Lacan, este artículo, que retomaba la presentación que hizo en 1960 para el famoso coloquio de Royaumont –destinado, en principio, a dar a conocer su pensamiento fuera del círculo de sus alumnos–, quedó varado, y recién fue conocido por el público, al igual que por mí mismo, en 1966, con la salida de los *Escritos*.

23. El diablo enamorado *de Cazotte*
En Wikipédia, la nota sobre Jacques Cazotte, quien murió en la guillotina, es excelente. No obstante, no señala el bellísimo texto de Nerval sobre Cazotte en *Les Illuminés* [*], que es necesario haber leído, ni la nota que Nodier hace sobre "Monsieur Cazotte" en sus *Contes* [Cuentos], ni el prefacio de Breton a la edición de 1954 de *Melmoth ou l'Homme errant* [*], en Pauvert, ni la edición Bastien de 1816-1817 de las *Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques* [Obras en broma y morales, históricas y filosóficas], primera edición completa de la obra, excepto dos folletos escritos en ocasión de la Querella de los Bufones. Yo conocía a Cazotte, y había leído *El diablo enamorado* por Nerval, Nodier, Breton, y por el libro devenido clásico de Max Milner, *Le Diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire* [El diablo en la literatura francesa, de Cazotte a Baudelaire], comprado en Corti, cuya librería frecuentaba yo al salir de Louis-le-Grand. Un manual de ediciones Hatier, 1984, amplió la investigación de Cazotte a Gracq. Pierre Castex, en su *Anthologie du conte fantastique français*, Corti, 1963 [*], considera a Cazotte "el verdadero iniciador del género fantástico moderno". Borges escribió un prefacio a la edición de *El diablo enamorado* en La biblioteca de Babel; Ricardo Romera Rozas lo comenta con inteligencia en *Jorge Luis Borges et la littérature française* [Jorge Luis Borges y la literatura francesa], L'Harmattan, 2011, que tengo como e-book. Las ediciones de *El diablo* se han multiplicado.

24. La barra
Ver los *Escritos*, pp. 464-468.

26. Hilflosigkeit
Ver a este respecto *Inhibición, síntoma y angustia*, de Freud, y el *Seminario 10*.

27. Urbild
El término retorna constantemente en los primeros textos y seminarios de Lacan consagrados a lo imaginario en su relación con lo simbólico. Asimismo, la referencia a sus esquemas de espejos es constante en Lacan.

28. El hombre piensa con su alma
Ésta es una frase favorita de Lacan. Ese *con* se encuentra en el título "Kant con Sade". Al subrayar el carácter instrumental del alma, Lacan está en perfecta línea con *De anima*. El alma, dice Aristóteles, es análoga a la mano (432*a*1).

29. Darwin
Lacan se equivoca al creer que ha leído esa anécdota en el libro de

Darwin sobre la expresión de las emociones. Figura en *The Life and Letters of Charles Darwin, Including an Autobiographical Chapter*, editado por su hijo, Francis Darwin, Londres, John Murray, volumen I, p. 75. Doy el texto.

> Of other great literary men, I once met Sydney Smith at Dean Milman's house. There was something inexplicably amusing in every word which he uttered. Perhaps this was partly due to the expectation of being amused. He was talking about Lady Cork, who was then extremely old. This was the lady who, as he said, was once so much affected by one of his charity sermons, that she borrowed a guinea from a friend to put in the plate. He now said "It is generally believed that my dear old friend Lady Cork has been overlooked", and he said this in such a manner that no one could for a moment doubt that he meant that his dear old friend had been overlooked by the devil. How he managed to express this I know not.

¿Quién era Sydney Smith? *An English wit, writer and Anglican cleric*, responde la Wiki estadounidense. Brillante nota. Me entero de que habría sido el modelo del señor Henry Tilney, héroe de *Northanger Abbey*, tal vez la más bella novela de Jane Austen.

31. Volpone
La pieza de Ben Jonson, *Volpone, or the Fox* [*], ese zorro odiado por Christine Angot, que no jura más que por el erizo.

El texto integral fue puesto en línea en el marco del Proyecto Gutenberg. Buena introducción:

> The greatest of English dramatists except Shakespeare, the first literary dictator and poet-laureate, a writer of verse, prose, satire, and criticism who most potently of all the men of his time affected the subsequent course of English letters: such was Ben Jonson [...].

Conocí la pieza por el filme de Maurice Tourneur, 1941, en el que actuaban Harry Baur (Volpone), Louis Jouvet y Charles Dullin. Apreciaba ese filme porque el pequeño papel de Voltore estaba a cargo de Jean Témerson, hermano menor de Louis Témerson, llamado Bébé, un vecino, grave herido de la guerra del 14, quien junto a su mujer Juliette, llamada Yéyette, nos cuidaba, a mi hermano y a mí, cuando nuestros

padres salían. La sabiduría de Bébé me dejó una huella. Era un *grand marcheur* [hombre de mundo], como se decía, y me recomendó vivamente no tardar en probar los placeres que podía ofrecer el otro sexo. Gracias a él, desde los diez años de edad supe el sentido de la expresión, hoy poco usada, *demi-vierge* [semivirgen]. Los Témerson eran judíos. Actuar en un filme en 1941 no debía de ser simple. Cuando por primera vez leí la estenografía de este seminario, me encantó ver que Lacan conocía la pieza.

La reseña de la Wikipedia estadounidense está bien. Me gustaría haber leído todo lo que se indica en la rúbrica *Further readings*, pero la verdad es que no leí ninguna de esas referencias.

32. El amo absoluto
Alusión a la dialéctica del amo y del esclavo en Hegel.

32. Las palabras de la tribu
Referencia al verso de Mallarmé: "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu", en *La tumba de Edgar Poe*.

33. Oreja, piel, falo
Se denomina "orejas del diablo" a las hojas puntiagudas de una lechuga romana roja. La "piel del diablo": el mar, cuando es agitado por un oleaje irregular. La cola del diablo figura en la expresión "tirar al diablo por la cola".

II. SUPLEMENTO DE EXPLICACIÓN

Passim. *Glover, Sartre, Schreber (presidente), Abelardo y Eloísa, Freud*
Los dejo instruirse por sí solos.

III. EL SUEÑO DEL PADRE MUERTO
"ÉL NO SABÍA QUE ESTABA MUERTO"

63. Marjorie Brierley
Es una analista kleiniana, 1893-1984, cuyas contribuciones están recopiladas en *Trends in Psycho-Analysis*, 1951. Su artículo de 1937, "Affects in theory and practice", hizo época.

68. Creer creer, como dice el señor Prévert
Referencia a la famosa "Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France", en *Paroles*, 1946 [*].

69. Los psicólogos de la Escuela de Marburgo; Brentano
Brentano es un cruce donde se encuentran Freud y Husserl y Heidegger. Freud, por su *Psychologie vom empirischen Standpunkt* (1874), del cual Husserl extrae la intencionalidad; Heidegger, por su libro sobre Aristóteles, *Von der mannigfachen Bedeutung des Seienden nach Aristoteles* (1862). Freud y Husserl provenían de Moravia. Judith y yo hicimos la peregrinación a Praga, cuando aún existía Checoslovaquia. Visita al Špilberk, en memoria de Fabrizio del Dongo; a Freiberg (Příbor), por Freud; a Prostějov por Husserl; y también al castillo de Kroměříž, para contemplar por una hora el *Marsias y Apolo*, de Tiziano. Ernst Mach también nació en Moravia, y Gödel, sin contar a Mendel, Mucha, Schumpeter, Zatopek y Alfred Brendel. Además, Janáček y Kundera. Es una tierra donde sopló el Espíritu.

El imperio austro-húngaro era una prisión de los pueblos, pero también permitía que muchachos nacidos en pueblitos perdidos, como Freud y Husserl, hagan carrera, uno en Viena, el otro en Alemania. Lacan simpatizaba con los Imperios. A los veinte años fantaseaba con establecerse en las colonias –y para difundir en ellas la doctrina de Charles Maurras.

Brentano era el sobrino de Bettina von Arnim, que era alguien muy singular. Vean ya su sugestiva semblanza en Wikipédia.

IV. EL SUEÑO DE LA PEQUEÑA ANNA

85. Binet
El ejemplo se hizo famoso a partir de la publicación del *Seminario 11*, donde Lacan lo retomó. La referencia: Alfred Binet, Théodore Simon, *La mesure du développement de l'intelligence chez les jeunes enfants*, 1905 [*], en el capítulo "Critique des phrases absurdes"; fue reeditada como libro digital por L'Harmattan. En adelante, quiero editar en e-book. El deseo está, falta la técnica.

Binet nació con el nombre de Alfredo Binetti: era nizardo. Fue el protegido de Babinski. "Se casó con la hija del embriólogo Édouard-Gérard Balbiani, y comenzó estudios de ciencias naturales en la Sorbona bajo la dirección de su suegro". ¡Increíble! ¡Estudia bajo la dirección del padre de su mujer! ¿Acaso no está prohibido por la ley? ¡Y pretende medir la inteligencia!

V. EL SUEÑO DEL PADRE MUERTO
"SEGÚN SU ANHELO"

101. Ser una bella joven
La poetisa en cuestión es Lise Deharme (1898-1980), quien fue una de las musas del surrealismo. André Breton, que habría estado "fascinado" por ella, la pone en escena en *Nadja* [*] bajo el nombre de Lise Meyer. Lacan la llama "negra": era morena y sombría. Abría su salón en Neuilly, y en 1933 creó una revista efímera, *Le Phare de Neuilly*, a la que Lacan entregó su famoso soneto "Hiatus irrationalis". El mismo año, hizo publicar una pequeña recopilación poética, *Cahier de curieuse personne*, Éditions de Cahiers Libres, París, 1933, en cuya página 27 figura el poema titulado "Vœux secrets". El texto es precedido por un epígrafe de Aragon, "Salían canciones de las alcantarillas", extraído de su poema "Transfiguration de Paris" (en *La Grande Gaîté* [La gran alegría], Gallimard, París, 1929).

VII. LA MEDIACIÓN FÁLICA DEL DESEO

133. El sueño de Trotsky
Se lo encuentra en la página 178 del *Journal d'exil* [Diario de exilio], en la colección Folio. Trotsky era preferible a los trotskistas, como Lacan a los lacanianos. Para Jesús y sus adeptos, se lo da por sentado. ¿Acaso los maestros siempre son preferibles a sus discípulos? No. Por ejemplo, Aristóteles y Alejandro. O Raymond Aron y Kissinger. En la ciencia, el discípulo ha de llegar más lejos que el maestro. El mecanismo se traba cuando el espíritu científico está ausente. Pero en la ciencia también hay cuchilladas.

141. Una novela reciente
Histoire d'O [*]. Es demasiado kitsch. Nunca me gustó esa historia. Es cartón pintado. Se notaba bien que era *made in Gallimard*, como el erotismo de Robbe-Grillet era *made in Minuit*. La leí poco después de haber entrado en la École Normale. El único momento divertido está justo al comienzo, cuando su amante pide a O que se quite la bombacha en el taxi. No es asunto que valga la pena, reconozcámoslo. *Juliette* [*] y *Justine* [*], de Sade, son algo sólido, son oro en barra. Nada que ver.

VIII. EL MENSAJE DE LA TOSECILLA

160. Ella Sharpe
La obra es, pues, *Dream Analysis*, de Ella Freeman Sharpe, publicada por Hogarth Press en 1937 [*]. Se hizo una nueva edición en 1978, con una introducción de Masud Khan. Una traducción francesa del capítulo V se encuentra en Hermann bajo el título *Ella Sharpe lue par Lacan* [Ella Sharpe leída por Lacan], 2007.

IX. EL FANTASMA DEL PERRO QUE LADRA

186. Darwin
Darwin permitió que su joven discípulo George Romanes accediera a sus notas. La anécdota es relatada en el libro que éste publicó en 1888, *Mental Evolution in Man: Origin of Human Faculty*, en el capítulo XIII, "Roots of language", p. 283 [*]. Los psicólogos especialistas en adquisición del lenguaje consideran que este pasaje es la primera observación del fenómeno hoy llamado *sobreextensión* (del nombre de un objeto).

> For instance, the late Mr. Darwin gave me the following particulars with regard to a grand-child of his own, who was then living in his house. I quote the account from notes taken at the time.
> "The child, who was just beginning to speak, called a duck 'quack'; and, by special association, it also called water 'quack'. By an appreciation of the resemblance of qualities, it next extended the term 'quack' to denote all birds and insects on the one hand, and all fluid substances on the other. Lastly, by a still more delicate appreciation of resemblance, the child eventually called all coins 'quack', because on the back of a French sou it had once seen the representation of an eagle. Hence, to the child, the sign 'quack', from having originally had a very specialized meaning, became more extended in its signification, until it now serves to designate such apparently different objects as 'fly', 'wine', and 'coin'".

X. LA IMAGEN DEL GUANTE DADO VUELTA

197. Limericks
Todo me lleva a pensar que la recopilación consultada por Lacan era la obra –en su momento, la más completa– de Gershon Legman, publicada en inglés en París por la École des Hautes Études en 1953, *The Limerick: 1700 Examples with Notes, Variants, and Index*. El autor, un estadounidense a quien el US Postal Service persiguió por obscenidad, había tenido que exilarse. En 1977 publicó en Nueva York, por Crown, *The New Limerick: 2750 unpublished examples, American and British*. Su semblanza en la Wikipedia estadounidense retrata a un pintoresco inconformista.

Ya que estamos, indico otros limericks vaginales.

There was a fat lady of China
Who'd a really enormous vagina.
And when she was dead
They painted it red,
And used it for Docking a liner.

There once was a lady from China
Who went for a cruise on a liner.
She slipped on the deck
And twisted her neck
And now she can see right behind her.

There was a young lady from Cue
Who filled her vagina with glue.
She said with a grin
"If they pay to get in,
They'll pay to get out of it too...".

200. Cristina de Suecia
El médico adulador era francés: el abad Bourdelot. Supongo que Lacan había leído la anécdota en la tesis de medicina de René-Jean Denichou, *Un médecin du Grand Siècle* [Un médico del Gran Siglo], 1928. El doctor Bertrand Lahutte tuvo a bien buscar la obra en la Bibliothèque interuniversitaire de santé: no estaba.

XI. EL SACRIFICIO DE LA DAMA TABÚ

221. Femina penem devoret
La estenografía da *femina curam et penem devoret*, sentencia obviamente errónea. Haciendo variar la forma de estos términos, y asociándolos de diversas maneras, no encontré por Google ninguna máxima literaria o médica. En vano consulté la patrología latina, la *Psychopathia Sexualis*, *The Latin Sexual Vocabulary* (James Noel Adams, Baltimore, 1982), y muchas otras recopilaciones de sentencias. Sin embargo, Google da

una y sólo una aparición de las dos palabras contiguas *penem devoret*: se encuentra en el pasaje de una edición alemana del *Kamasutra* (II, 9, 19) que trata acerca del "congreso de la boca", *auparishtaka*, bajo la forma última llamada *sangara* (en latín, *devoratio*), en que la partenaire introduce todo el miembro viril en su boca para estimularlo hasta la eyaculación.

En cualquier caso, la antigua tradición médica prefería el latín cuando se evocaba lo sexual, lo salaz, lo escabroso. Aquí, la fórmula elegida por Lacan remite sin duda alguna a la felación, que él asocia fugazmente con el *to get my penis* antes de rechazar esa lectura. Es posible que aquí no se trate de una cita en buena y debida forma, sino de una alusión aproximada.

Preferí dar en el texto una sentencia que, a falta de ser completa, es correcta; significa que *la mujer engulle* o *traga el pene.*

223. Roland Penrose
Tal vez Lacan lo conoció cuando ambos frecuentaban a Picasso. Penrose introdujo el surrealismo en Inglaterra y se convirtió en el principal artista surrealista inglés. La datación que Lacan propone hace pensar que la obra en cuestión podría haber sido presentada en París en 1947, durante la famosa Exposición universal del Surrealismo, en la galería Maeght. No la vi reproducida. Ignoro dónde se encuentra hoy.

232 y 233. Lewis Carroll
Los versos citados están tomados del poema *The Mad Gardener's Song*, que figura en *Sylvie and Bruno* [*].

He thought he saw a Garden-Door
That opened with a key:
He looked again, and found it was
A Double Rule of Three:
"And all its mystery", he said,
"Is clear as day to me!".

XII. LA RISA DE LOS DIOSES INMORTALES

243. San Agustín
El pasaje que Lacan a menudo evoca figura en el capítulo VII del libro I de las *Confesiones*.

255. La risa de los dioses
El episodio es narrado en la *Odisea*, VIII, I. 266-369. Fue representado a menudo, pero por lo general se omiten los dioses convocados por Vulcano. Figuran por ejemplo en un cuadro de Maarten van Heemskerk, *Marte y Venus atrapados en la red de Vulcano* (1536), que está en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

XIII. EL ACTO IMPOSIBLE

260. Esas dos Alice *son poco menos que un gran poema de los avatares fálicos*
Lacan desarrolló el tema en un encantador texto breve que publiqué en la revista *Ornicar?*, nº 50, Navarin (difusión Seuil), en 2002, pp. 9-12, bajo el título: "Hommage rendu à Lewis Carroll".

265. Deletrear el gran drama de Hamlet
Me remití al texto de *Hamlet* proporcionado en 2006 por Ann Thompson y Neil Taylor en *The Arden Shakespeare*, que ya es su tercera edición desde 1899. El texto tiene la reputación de ser el mejor, y sus notas son preciosas para resolver diversas dificultades.

266. Un veneno misteriosamente denominado Hebenon
Hallamos una explicación muy completa sobre el *cursed hebona* (*Hamlet*, I, 1) y las múltiples hipótesis propuestas al respecto con el correr del tiempo en la excelente obra de Anatoly Liberman, *An Analytic Dictionary of English Etymology: An Introduction*, The University of

Minnesota Press, 2008, pp. 110-111. El autor concluye que sin duda se pone *hebona* por *henbane*, pero que es imposible saber por qué Shakespeare y, antes que él, Marlowe (quien habla del "jugo de Hebon" en *The Jew of Malta* [*]), no lo designaron por su nombre: "It remains a mystery".

Por mi parte, creo que tal vez los dos poetas hayan querido evitar la trivialidad del término *henbane*, que literalmente significa "veneno para gallinas". En francés [y en castellano], la planta en cuestión, el *Hyoscyamus niger*, o sea, beleño negro, también se llama "haba de cerdos".

No carece de interés conocer el perfil farmacológico y el destino histórico de esa planta tóxica. Como la belladona y la datura, tiene influencia sobre el sistema nervioso central. Posee virtudes anestésicas, embriagadoras y soporíferas, induce alucinaciones visuales y da al sujeto la impresión de levantar vuelo. Formaba parte de la farmacopea de la magia negra. Su empleo como alucinógeno ya se menciona en las tablillas de arcilla de Sumeria; se señala su uso como afrodisíaco en el Medioevo, cuando se la llamaba "la hierba del sueño"; entraba en la composición del ungüento con que se suponía que las brujas, en los siglos XVI y XVII, se untaban el cuerpo antes de elevarse por los aires para ir al aquelarre. Véanse, entre otros, Anthony John Carter, "Narcosis and nightshade", *British Medical Journal* (1996) 313, pp. 1630-1632; "Myths and mandrakes", *Journal of the Royal Society of Medicine* (2003) 96, pp. 144-147; Claude Meyers, *Mythologies, histoires, actualités des drogues*, L'Harmattan, 2007; y también el artículo de Wikipédia, muy documentado, sobre la *jusquiame noire* [beleño negro].

Con ayuda de un alcaloide venenoso extraído del beleño, la escopolamina, el famoso doctor Crippen habría envenenado a su mujer en 1910.

271. Ofelia que flota sobre las aguas
Antes me imaginaba que la cubierta del *Seminario 6* sería ilustrada por la *Ofelia* de Millais. Apremiado, me frené. Como ilustración del deseo, es posible algo mejor. Preferí el cuerpo sinuoso, luminoso, de la *Venus* de Bronzino, entre figuras enigmáticas cuyo secreto no ha sido perfectamente penetrado. Lacan amaba ese cuadro.

273. Letourneur
Pierre-Prime-Félicien Letourneur, librero del rey, es el primero que dio a conocer en Francia a Shakespeare, cuya obra íntegra tradujo –*Hamlet* en 1779. Esa traducción es la que Queneau eligió reeditar en la colección "Les écrivains célèbres" por Mazenod en 1971.

XIV. ATRAPADESEOS

280. The impediment of adipose
Ese artículo fue publicado en *Popular Science Monthly* (1880) 17, bajo el título: "The impediment of adipose: A celebrated case". Su autora: Euphemia Vale Blake. Se lo encuentra en Wikisource.

280. Un tal Vining
Edward P. Vining, *The Mystery of Hamlet*, Philadelphia, J. B. Lippincott & Co., 1881. "For Vining, Hamlet was not only a 'womanly man', but 'in very deed a woman, desperately striving to fill a place for which she was by nature unfitted'…".

281. Goethe
Wenn Shakespeare und Goethe Bridge gespielt hätten. Ein heiterer Versuch, Dichtern und Schriftstellern, die über Bridge nichts geschrieben haben, zu unterstellen, sie hätten das getan! Autor: Wolfgang Höllriegl. Editor: Idea Verlag GmbH. Fecha de publicación: 1999.

281. Coleridge
Samuel Taylor Coleridge, *Lectures and Notes on Shakespeare and Other English Poets*, recopiladas por T. Ashe, 1ª ed. 1883.

281. Hazlitt
William Hazlitt, *Lectures on the Literature of the Age of Elizabeth, And Characters of Shakespeare's Plays*, 1817.

297. El señor Valdemar
Es el personaje puesto en escena por Edgar Poe en su cuento de 1845, "The Facts in the Case of Mr. Valdemar", que fue reimpreso por separado bajo el título *Mesmerism in Articulo Mortis*, y después como "The Last Days of M. Valdemar" [*]. Al igual que "La carta robada", está incluido en la recopilación compuesta por Baudelaire bajo el título *Histoires extraordinaires* [Historias extraordinarias], 1856. Lacan se refiere a él en la página 456 de los *Escritos*: compara la IPA con el señor Valdemar, y da a entender que su "retorno a Freud" equivale a dar una sepultura decente a una organización que se sobrevive a sí misma.

XV. EL DESEO DE LA MADRE

299. Dover Wilson
John Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge University Press, 1935, 3ª ed. 1951, trad. fr. Seuil, 1992.

301. Kyd
La fuente del *Hamlet* de Shakespeare es verosímilmente una pieza, hoy perdida, de Thomas Kyd, que los eruditos designan como el *Ur-Hamlet*.

301. T. S. Eliot
"Hamlet and his problems", ensayo escrito en 1919, publicado en 1920 dentro de la recopilación *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, luego incluido en los *Selected Essays, 1917-1932*, Faber and Faber, 1932.

308. Alguien que hace unos años publicó un artículo
Se trata de un artículo de P.-C. Racamier, "Hystérie et théâtre", publicado en *L'Évolution psychiatrique* (1952) 2, pp. 257-289.

XVI. NO HAY OTRO DEL OTRO

324. Una ocurrencia de Coleridge
Esa observación de Coleridge se encuentra en las anotaciones que había puesto en su Shakespeare interfoliado, y precisamente en las destinadas a preparar su conferencia del 7 de enero de 1819: "Hume himself could not but have faith in *this* Ghost dramatically, let his anti-ghostism be as strong as Samson against ghost less powerfully raised". El pasaje es consignado en *Coleridge's Criticism of Shakespeare, A Selection*, R. A. Foakes (ed.), The Athlone Press, 1989, p. 81.

Esta es una suposición de Coleridge, ya que Hume no evoca en ningún lado el *ghost* de Hamlet. Su bien conocida crítica de los fantasmas figura en el capítulo X, intitulado "Miracles", de *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1748) [*].

329. La oneja, *como dice Jarry*
El término aparece en la escena VIII del acto III de *Ubú rey*. Un soldado dice "Monseñor Ubú, se os están cayendo las tijeras de cortar onejas". También lo hallamos en la escena V del acto IV: "PADRE UBÚ: Oiga, sire Cotiza, ¿cómo va vuestra oneja? / COTIZA: Todo lo bien que puede ir, señor, siguiendo bastante mal [...]".

Por otro lado, *L'Almanach du Père Ubu* (1899) contiene un calendario en donde el 29 de setiembre es el día de Santa Oneja. *L'Almanach* de 1901 da el "calendario patafísico", en donde el 25 de abril deviene el 6 palotín, día de Santa Oneja Descocada. No busqué otras apariciones.

Un reciente volumen consagrado a *Ubu enchaîné* [*] indica, a propósito de la "oneja": "la *r* de oreja (que emigró a *mierdra*) aquí se remplaza por la *n* para crear un nuevo neologismo ubuesco. La oneja es una parte del cuerpo sometida a los suplicios de Ubú: las onejas son frotadas, tiradas, torcidas, arrancadas o tapadas por la panza. Esa deformación fonética hace estragos en la lengua de Ubú cada vez que él pierde la calma (cosa que reencontramos también con las vocales, como por ejemplo *lus*). En "Dossier pédagogique" editado por la Délegation Académique à l'Action Culturelle de Caen, bajo la dirección de Nicole Cellier e Ivan Perrot, 2012.

Según el señor Carey Taylor, "Le vocabulaire d'Alfred Jarry", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* (1959) 11,

pp. 307-322, es probable que el término formase parte del argot de los condiscípulos del joven Jarry en el liceo de Rennes.

Por último, el Collège de pataphysique editó en 1947, con Les Films Arquevit, un folleto intitulado *Zoneilles*. Se trata de un guión cinematográfico redactado por Michel Arnaud, Raymond Queneau y Boris Vian.

XVIII. DUELO Y DESEO

366. El modo en que se pactó la apuesta
La edición Arden de 2006, en la p. 444, considera los términos precisos de la apuesta como "un problema insoluble", y señala que un debate a este respecto, en *The Times Literary Supplement* del 6 de febrero de 2004, no pudo aclarar el asunto.

XIX. FALOFANÍAS

384. Las funciones de la castración, de la frustración y de la privación
Lacan sostiene aquí mismo, en el *Seminario 6*, que tiempo atrás él había dejado vacíos, en la columna del agente de la frustración, los casilleros correspondientes a la castración y a la privación. Ahora bien, el *Seminario 4*, *La relación de objeto...*, dictado dos años antes, contiene en la p. 61 un cuadro de tres funciones completado en la p. 217: en los lugares respectivos vemos escrito "Padre imaginario" y "Padre real", y eso está justificado en las páginas 221-223. Es obvio que Lacan lo había olvidado.

386. Véase Raymond Queneau
Lacan se refirió muchas veces a la novela de Queneau *Le Dimanche de la vie* [El domingo de la vida] (Gallimard, 1952), en la cual veía la ilustración de lo que le esperaría al hombre que llegase al "saber absoluto" si existiera *das absolute Wissen*, etapa terminal del recorrido de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel (1807).

No cabe duda de que la novela de Queneau está repleta de indicios y de alusiones que remiten a esa obra, cuya presencia es constante en la enseñanza de Lacan –en especial bajo la forma de la famosa dialéctica llamada del amo y del esclavo, que Kojève convierte en la matriz del conjunto. Es bien sabido que Lacan y Queneau cursaron el seminario que Kojève consagró a la *Fenomenología* entre 1933 y 1936. Queneau lo editó bajo el título *Introduction à la lecture de Hegel* (Gallimard, 1947) [*]. En cuanto a Lacan, que no era pródigo en tales reconocimientos, llamaba a Kojève "mi maestro" en su seminario *La transferencia*. A decir verdad, no veo que haya honrado así más que a Clérambault, cuando en los *Escritos* lo llama "nuestro único maestro en psiquiatría" (p. 73).

Según Lacan, la novela de Queneau volvería entonces irrisorio al hombre del saber absoluto. A este respecto, él evoca "el advenimiento del holgazán y del granuja, al mostrar en una pereza absoluta el saber apropiado para satisfacer al animal" y también *el reposo ahíto de una suerte de séptimo día colosal en ese domingo de la vida en que el animal humano podrá finalmente hundir el hocico en la hierba, con la gran máquina de ahí en más ajustada hasta el último detalle de esa nada materializada que es la concepción del saber.*

Esa interpretación no es original. Procede en línea recta de Kojève. Para éste, el acceso al saber absoluto y la concomitante aparición del "Sabio" implican la desaparición de lo que él llama "Hombre", el fin de la historia, y el retorno a la animalidad. Desde su perspectiva, la novela de su alumno Queneau describía ese estado "posthistórico" de la humanidad, y lo hizo saber en un artículo escrito poco después de la publicación de la novela ("Les romans de la sagesse", en *Critique*, LX, 1952). Este texto causó impacto.

Ahora bien, esa doctrina del saber absoluto es cien por ciento kojèviana. Hegel no pretendía para nada clausurar su *Fenomenología* en ese ubuesco "fin de la historia" que había de inspirar, a un investigador entonces neoconservador, un *best seller*, *The End of History and the Last Man*, The Free Press, 1992 [*], enseguida traducido al francés en Flammarion. Entusiasmado por la caída del muro de Berlín y por la desaparición de la Unión Soviética, Francis Fukuyama había profetizado "the universalization of Western liberal democracy as the final form of human government".

Al final de la *Fenomenología* como "ciencia de la conciencia", se expone "el puro saber [como] la última, absoluta verdad de la *conciencia*", la cual "se libera de su carácter inmediato y concreto", escribe Hegel en *Ciencia de la lógica*. Según subrayan Gwendoline Jarczyk y Pierre-Jean Labarrière, cuyo precioso análisis acompaño aquí, el saber absoluto es más bien un "nivel de inteligibilidad" en el cual la conciencia supera su dualismo, lo que permite a la contingencia hallar su lugar en el elemento del concepto (*De Kojève à Hegel* [De Kojève a Hegel], Albin Michel, 1996, p. 221, y la totalidad de la conclusión).

Por otro lado, si bien *Le Dimanche de la vie* se refiere a la *Fenomenología del espíritu*, la expresión misma figura en la *Estética* de Hegel, al final del capítulo consagrado a la pintura (p. 317 del tomo II en la edición de Le Livre de Poche, 1997), del cual se toma el epígrafe del libro: "es el domingo de la vida, que lo nivela todo y aparta todo lo que es malo; hombres dotados de un humor tan bueno no pueden ser profundamente malos o viles".

Este pasaje está extraído de los elogios sólidamente apuntalados que Hegel prodiga a los holandeses protestantes, vencedores del "despotismo clerical y monárquico de España". Según él, se trata de un pueblo a la vez heroico, probo y modesto, que se sublevó "sin temor contra las monstruosas pretensiones de la dominación española sobre la mitad del mundo". A través de la pintura, esa población "quiere gozar una segunda vez de esa existencia, tan fuerte cuanto honesta, satisfecha y alegre". La expresión "el domingo de la vida" figura asimismo en la introducción a las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*: es el día del Señor, que permite "ocuparse de la verdad y traerla a la conciencia" (citado en la edición de La Pléiade de las *Œuvres complètes* de Queneau, tomo III, 2006, p. 1678).

La simpatía de Hegel por la institución del domingo de la vida y por la burguesía holandesa, industriosa, valiente, sin orgullo, no deja pues lugar a dudas, como tampoco la de Queneau por sus personajes, "gente humilde, pero no imbécil", dice en una entrevista (citada en La Pléiade, p. 1674). En *L'œil écoute*, Claudel también habló con calidez de la pintura holandesa, y Roland Barthes leyó en ella "toda la historia conducida a su propio misterio" (en *Essais critiques*, Seuil, 1964, p. 28 [*]).

Con estos sentimientos positivos contrasta el desprecio con que Kojève y Lacan colman a los personajes de *Le Dimanche de la vie*. ¿Acaso hay que ver en ello una reacción aristocrática con respecto a esa "gente humilde" en cuyo novelista se convierte Queneau y acerca de la cual él habla con ternura? La cosa es más complicada, y aquí es necesario separar a los tres compadres.

Kojève no podía identificarse con el pueblo rebelde que Hegel describía en la *Estética*. Él era, si me permiten, un imperial. La admiración que tenía por el mariscal Stalin está bien documentada, y soñaba para Francia un Imperio latino. Las ambiciones de los Habsburgo sin duda no le parecían, como a Hegel, monstruosas.

Queneau, y no Kojève, que yo sepa, es quien maliciosamente operó una sínfisis entre domingo de la vida y saber absoluto, entre el capítulo "pintura" de la *Estética* y el capítulo VIII de la *Fenomenología*. Así inscribió al populacho de sus novelas en la gesta grandiosa de su maestro sardónico, convertido en miembro de la alta administración del Mercado Común.

En cuanto a Lacan, la noción de sabiduría, promovida por Kojève en *Critique* como un estado de "perfecta satisfacción [...] acompañada de una plenitud de la conciencia de sí", no podía sino repugnarle. Alabar la ausencia de división, ya sea en el sujeto, en el saber, o en la satisfacción, era contrario a sus visiones más constantes. El presente seminario lo testimonia de manera eminente: Hamlet, hijo de rey que se hace el loco, es lo contrario de Valentin Brû. Valentin "consagra sus vastas distracciones", dice alegremente Kojève, "a la identificación de la nada de su certeza-subjetiva con la Aniquilación del Ser-en-sí temporal". El ajetreo en que su incerteza precipita a Hamlet se despliega en la dimensión del lenguaje, y el tiempo con el cual se debate no es "en-sí", sino "para-otro", regulado por la hora de los otros, dice Lacan. Con Hamlet, Shakespeare renueva al héroe trágico, mientras que Queneau encarnó al Sabio kojèviano en el soldado Brû.

¿Homenaje al maestro, o burla? La cuestión se habría planteado hace mucho tiempo si Kojève, que publicaba poco, no se hubiese precipitado a bendecir la obra. Pero ese Sabio ya era una burla a Hegel por parte de su comentarista.

Lacan volvió a hablar, más adelante, de *Le Dimanche*... en su seminario. Pero ya dije suficiente.

390. Un borrego capital
Alusión a *Hamlet*, III, 2, verso 101. Polonio indica que en el teatro representó el papel de Julio César, asesinado por Bruto. Hamlet califica a César de "so capital a calf". La edición Arden ve en el adjetivo *a pun* acerca de "el Capitolio", y señala que *calf* también tiene el sentido de *fool*.

XX. EL FANTASMA FUNDAMENTAL

399. "The relation of perversion-formation to the development of reality-sense"
Publiqué la traducción francesa de ese artículo, hecha por Jean-Louis Henrion y Sophie Poloczanska, en la revista *Ornicar?*, nº 43, Navarin, 1987, pp. 17-37.

407. El flatus, *nada menos que oloroso*
La referencia es "A psychoanalytic study of the Holy Ghost concept" (1922). Se encuentra este artículo en *Essays in Applied Psychoanalysis*, vol. 2, The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1951, pp. 358-373; traducción francesa en Payot, 1973 [*].

XXI. LA FORMA DEL CORTE

416. El proceso de la generación lógica
En las notas de los oyentes se encuentra el siguiente esquema, donde Lacan parece retomar el esquema de la clase anterior, modificado para mostrar cómo "vamos a continuar el proceso de la generación lógica, no del lado del Otro, sino considerando lo que ocurre en el nivel de la demanda". A mi modo de ver, se trata de un esbozo destinado a ilustrar de paso un punto preciso. No quise incluirlo en el texto porque, al proseguir la clase XXI, Lacan retoma el comentario del esquema más amplio de la clase XX.

A	D → S(Ⱥ)
A_r	S
a	\$

419. Retomemos por ejemplo el Wo Es war, soll Ich werden
Esta frase es la penúltima de la 31ª conferencia de Freud, intitulada "La descomposición de la personalidad psíquica", publicada en 1933 entre sus *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*. Última frase: "Es un trabajo de cultura como el desecamiento del Zuiderzee".

426. Sie lieben also den Wahn wie sich selbst
Esta frase está en una carta a Fliess. Ver *Briefe an Wilhelm Fließ*, Fischer Verlag, 1986, p. 110; trad. cast. "Manuscrito H" en Freud, *Obras completas*, Amorrortu, t. I.

427. La respiración
Lacan evoca aquí, para negarla, la existencia de un estadio respiratorio, comparable al estadio oral o anal. Un autor se apropió de esa observación para intentar demostrar lo contrario: Jean-Louis Tristani, *Le Stade du respir* [El estadio de la respiración], Minuit, 1978.

430 y 431. Maine de Biran, Cocteau
Ya no tengo tiempo de retomar la *Mémoire sur la décomposition de la pensée* [Memoria sobre la descomposición del pensamiento], ni *La Voix humaine* [*].

XXII. CORTE Y FANTASMA

436. Que una imagen especular subsistiera con independencia de todo soporte subjetivo
Lacan hace aquí alusión a la novela de Adolfo Bioy Casares, el amigo de Borges, *La invención de Morel*, y al comentario que le dedicó en el *Seminario 2*. Esa novela, publicada en 1940, no deja de recordar la de H. G. Wells, *La isla del Doctor Moreau*. En francés se la encuentra editada por 10/18, y también en los *Romans* [Novelas], volumen de la colección Bouquins editada por Robert Laffont.

438. La fábula de los discos
Lacan remite a sus oyentes a su artículo de los *Cahiers d'art*, 1940-1944, "El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada", reimpreso en 1966 en los *Escritos*, pp. 193-208. Ese texto ha sido objeto de un libro: Erik Porge, *Se compter trois. Le temps logique de Lacan*, Érès, 1990 [*]. Yo mismo lo estudié en mi curso de "L'Orientation lacanienne" en vías de publicación [ya publicado en castellano bajo el título *Los usos del lapso*].

441. Platón comparó al filósofo con el buen cocinero
Alusión al *Fedro*, 265*e*. El dialéctico debe ser capaz "de dividir por géneros según las articulaciones naturales, tratando de no quebrantar ninguna parte como haría un mal carnicero".

443. Un artículo muy interesante, moderado además, del señor Kurt Eissler
Se trata de "The function of details in the interpretation of works of literature", *The Psychoanalytic Quarterly* (1959) 28, pp. 1-20.

449. Walter Wilson Greg
Uno de los principales eruditos shakesperianos del siglo pasado, a quien Dover Wilson dedica su libro *What Happens in* Hamlet, publicado en 1935. La "epistle dedicatory" del libro es una pieza de antología. Greg había publicado en octubre de 1917, en *The Modern Language Review*, un artículo intitulado "Hamlet's Hallucination", que evidenciaba a propósito de Claudio el punto evocado por Lacan. Al dar con ese texto un mes después, Dover Wilson tiene una iluminación: "de inmediato me di cuenta de que había nacido para contestarlo". En efecto, consagrará su vida a *Hamlet*. Ese episodio extraordinario inspiró a Pierre Bayard su *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds* [Investigación sobre Hamlet. El diálogo de sordos], Minuit, 2002.

XXIII. LA HENDIDURA SUBJETIVA

454. Quiero hablar del Ser y del Uno
Al respecto señalaré que Lacan había frecuentado a Étienne Gilson. Apreciaba mucho su estilo de erudición.

455. La psicología inglesa
Renuncio a escribir algo sobre Stuart Mill, a quien antaño leí frecuentemente.

458. No podría haber satisfacción de cada uno sin la satisfacción de todos
Es la versión lacaniana, inspirada en Kojève, del comunismo. En el informe de Roma, si mal no recuerdo, se encuentra la fórmula, o una equivalente.

460. Tartufo
Lacan hace alusión a la famosa escena del acto v. Me acuerdo de un *Tartufo* montado por Planchon, el mejor que he visto, y en compañía del doctor Lacan. Cuando lo conocí, él ya casi no asistía a espectáculos, excepto si se trataba de Fellini, Molière o Mozart.

460. Arnolfo
Lacan comentó *La escuela de las mujeres* en su seminario. El "¡Uf!" de Arnolfo aparece en v, 9, verso 1765. En la última edición del teatro de Corneille por La Pléiade, se encuentra una nota hecha por Georges Couton acerca de *ouf* [uf].

460. Podemos atrapar el deseo por la cola
Lacan alude a la pieza de Picasso, *Le Désir attrapé par la queue* [El deseo atrapado por la cola]. La célebre foto grupal fue tomada por Man Ray en ocasión de la representación privada de la obra.

460. Una preciosa observación publicada en Bélgica, dentro de un pequeño boletín
Se trata de una observación de Ruth Lebovici, cf. *Escritos*, p. 615.

462. El miedo a la desaparición del deseo
Es la famosa *aphánisis*. Llama la atención de Lacan. Retorna a ella en numerosas ocasiones. Terminará por aplicar ese significante al sujeto: "No hay sujeto", dice en el *Seminario 11*, p. 229, "sin que haya, en alguna parte, *aphánisis* del sujeto, y en esa alienación, en esa división fundamental, se instituye la dialéctica del sujeto". Hay que leer todo el capítulo, y el escrito que comenta, "Posición del inconsciente..." (*Escritos*, pp. 789-808).

463. Paul Éluard
La recopilación *Donner à voir* [Dar a ver] fue publicada en 1939; ahora se encuentra en las *Œuvres complètes* [Obras completas] de La Pléiade, en el tomo I. No encontré las *"encantadoras pulsiones vitales"*.

466. Anatole France [...] *se refiere a* Le Comte de Gabalis
En la estenografía figuraba el nombre de Cabanis. De ningún modo se trata del fisiólogo del siglo XVIII. El contexto muestra que Lacan se refería a la célebre obra del abad Henri de Montfaucon de Villars, *Le Comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secrètes* [El conde de Gabalis, o Conversaciones sobre las ciencias secretas].

Se consultará con provecho la excelente edición que en 2010 Didier Kahn hizo en Champion, con la adaptación del *Liber de Nymphis* de Paracelso realizada por Blaise de Vigenère, 1583. Remitimos a su apasionante introducción. Montfaucon de Villars abreva en el estilo del Pascal de las *Provinciales*, y en las ideas de Descartes: quiere "arruinar la creencia en la acción del Demonio".

A Lacan le gustaba Anatole France. En *El figón de la reina Patoja*, éste prodiga "notas del editor" que se refieren a los cabalistas, a sus creencias en los Silfos, las Salamandras, etcétera, y en particular a *Le Comte de Gabalis*, cuya edición de 1700 recomienda.

Presentada tras la referencia al *Che vuoi?* de Cazotte, esa alusión a *Le Comte de Gabalis* muestra el interés de Lacan por la literatura negra,

y también por el periodo que vio declinar la magia y elevarse el discurso de la ciencia.

XXIV. LA DIALÉCTICA DEL DESEO EN EL NEURÓTICO

471. Unerkannt
Es menos lo *desconocido* que lo *no reconocido*. Lefebvre lo traduce como *no conocido* [al igual que Echeverry en la versión castellana]. El término figura en la *Traumdeutung*, VII, A, a propósito del ombligo del sueño: "Entonces ése es el ombligo del sueño, el lugar en que él se asienta en lo no conocido" [p. 519 de la versión castellana].

Lacan, en respuesta a una pregunta, se explica por extenso a este respecto en las *Lettres de l'École freudienne de Paris* (1976) 18. Su "respuesta actual", dice, es lo que está en juego en lo que Freud designa, en otro lugar, bajo el nombre de *Urverdrängt*; traducido: lo reprimido primordial.

472. La neurosis de Juanito
Lacan consagró al comentario de Juanito la mitad del *Seminario 4*. Juanito sin recursos ante el deseo de la madre: *Hilflosigkeit*. Freud emplea ese término en su texto metapsicológico de 1915 sobre "Pulsiones y destinos de pulsión".

474. Mi informe de Royaumont
Se trata de "La dirección de la cura...", *Escritos*, pp. 559-615.

477. La denominada ley de la alianza y del parentesco
Es obvio que Lacan piensa en la tesis de Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*.

479. Melanie Klein
El caso Dick es informado por Klein en su artículo de 1930, "La importancia de la formación del símbolo en el desarrollo del yo".

480. Pegan a un niño
El texto de Freud apareció por primera vez en la *International Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse* (1919) 5. Lacan lo comentó el año anterior, en el *Seminario 5*. A menudo se referirá a ese artículo. La revista de la Société française de psychanalyse –uno de cuyos directivos era Lacan–, *La Psychanalyse*, había publicado la traducción.

480. Esquema cibernético
Ver el *Seminario 2*, el capítulo "Psicoanálisis y cibernética".

481. Diógenes el Cínico
Diógenes Laercio, en el libro VI, 69, de *Vidas de los más ilustres filósofos griegos*, relata lo siguiente acerca de Diógenes de Sinope, llamado *el perro*: "Solía hacerlo todo en público, las obras de Deméter y las de Afrodita. [...] Se masturbaba en público y lamentaba que no fuera tan sencillo verse libre de la otra comezón del hambre frotándose las tripas". En la edición de La Pochothèque, 1999, bajo la dirección de Marie-Odile Goulet-Cazé, ese pasaje está en la página 736.

XXV. EL O BIEN... O BIEN... DEL OBJETO

485. Nuestros colegas parisinos
Lacan apunta al artículo de S. Nacht, R. Diatkine y J. Favreau, "The ego in perverse relationships", publicado en efecto dentro del *IJP* (1956) 37, pp. 404-413, y en la revista de la SPP del mismo año.

486. Polymorph-perverse Anlagen
Las tendencias o disposiciones perversas polimorfas fueron reveladas por Freud en sus *Tres ensayos de teoría sexual*. Bien sabido.

488. Las denominadas tablas de fases correlativas
Véase, de Karl Abraham, los textos traducidos en el tomo II, *1915-1925*,

de las *Œuvres complètes*, en Payot [*]: "Examen de l'étape prégénitale la plus précoce du développement de la libido" (1916), trabajo que, según Ferenczi, valió al autor el Premio internacional de psicoanálisis, y "Esquisse d'une histoire du développement de la libido basée sur la psychanalyse des troubles mentaux" (1924), en particular las pp. 298-313. De Sándor Ferenczi, véase "Thalassa, essai sur la théorie de la génitalité", en el tomo III de las *Œuvres complètes*, en Payot [*].

489. La pretendida mala distancia mantenida con el objeto, *en el obsesivo*
Es la tesis de Maurice Bouvet, que Lacan toma con frecuencia como cabeza de turco en los años que siguen a la escisión de 1953. Véase su artículo de 1958, "Les variations de la technique (Distance et variations)", en el tomo I de sus *Œuvres psychanalytiques* [Obras psicoanalíticas], en Payot, pp. 251-293.

489. Un artículo del año anterior acerca de las drug addictions
Se trata del artículo de Glover "On the aetiology of drug addictions", 1932.

490. Melanie Klein
Lacan comenta su artículo de 1930 sobre "The importance of symbol-formation in the development of the ego", ya citado.

497. Una tesis importante sobre la significación social del análisis
Sin ninguna duda se trata de la tesis de Serge Moscovici que en 1961 se publicaría en las PUF, *La Psychanalyse, son image et son public* [El psicoanálisis, su imagen y su público].

499. Su hija está muda
La expresión es molieresca. Es puesta en boca de Sganarelle, hablando de Lucinda, hija de Geronte, en *El médico a palos*, acto II, escena IV. He aquí el pasaje:

> Provocada por la acritud de los humores engendrados en la concavidad del diafragma. Ocurre que esos vapores... *Ossabandus, nequeys, nequer, potarinum, quipsa milus*. Esto es lo que hace, exactamente, que vuestra hija esté muda.

500. Nestroy
La frase figura en *Die Frage der Laienanalyse*, publicado como libro en 1926. En francés es *La Question de l'analyse laïque* [La cuestión del análisis lego] (o *profane* [profano]), el practicado por los no médicos. Episodio crucial: Freud argumenta contra el control del psicoanálisis por parte de los médicos. El pasaje es el siguiente [en la versión castellana de Etcheverry]:

> Cuando parezco agresivo, no es para mí sino un modo de organizar mi defensa. Pero si reparo en todos los abusos que muchos analistas han cometido con la interpretación de los sueños, podría descorazonarme y dar la razón a aquella sentencia pesimista de nuestro gran satírico Nestroy: "Todo progreso nunca es sino la mitad de grande de lo que al comienzo se esperaba".

Johann Nestroy, 1801-1862, fue desde 1833 un faro de la vida cultural austríaca. Era un satírico. Jugaba con la ironía, con el sobrentendido, con el dialecto vienés, para deslizar las críticas que prodigaba a la sociedad del Antiguo Régimen que Metternich se consagraba a defender en Austria y en la Europa de la Santa Alianza. Escribió más de ochenta piezas durante los años 1840 y 1850. Tuvo una gran influencia sobre Karl Kraus. Freud, que lo apreciaba, lo cita varias veces.

XXVI. LA FUNCIÓN DEL *SPLITTING* EN LA PERVERSIÓN

505. Lolita
Ya no se presenta a *Lolita*. El libro, y luego el filme de Kubrick, suscitaron una enorme literatura crítica. El comentario clínico de Lacan contrasta con todo lo que conozco al respecto. Nabokov desdeñaba el psicoanálisis.

507. Más allá del principio de placer
El año que Lacan consagró al *Más allá del principio de placer* es el del *Seminario 2*.

507. Pienso, luego soy
Lacan muchas veces comentó y varió la fórmula del *cogito*. Véanse en especial, dentro de los *Escritos,* "La instancia de la letra...", p. 483, y "Subversión del sujeto...", p. 779, donde Lacan identifica con $\sqrt{-1}$ el significado del nombre propio, "lo que falta al sujeto para pensarse agotado por su *cogito*, a saber lo que es impensable". Más adelante, importante reconsideración en el Seminario 12, y en el informe de ese seminario destinado al *Annuaire de l'École pratique des hautes études*.

510. Gillespie
He aquí las referencias precisas de los artículos citados por Lacan, todos publicados en el *IJP*: "A contribution to the study of fetishism" (1940) 21, pp. 401-415; "Notes on the analysis of sexual perversions" (1952) 33, pp. 397-402; "The general theory of sexual perversions" (1956), 37, pp. 396-403.

511. Die Ichspaltung
La pluma de Freud cayó de sus manos, si cabe decirlo, en el momento en que él redactaba su artículo sobre "Die Ichspaltung {*el* splitting *o la* escisión *del yo*} im Abwehrvorgang {*en el proceso defensivo*}" ["La escisión del yo en el proceso defensivo"], y lo dejó inconcluso. Lacan lo evoca en la última frase de su informe sobre "La dirección de la cura...", en *Escritos*, p. 611. Traducción francesa en la recopilación *Névrose, psychose et perversión* [Neurosis, psicosis y perversión], PUF, 1973, pp. 283-286.

512. El artículo sobre Gide
Se trata de "Juventud de Gide, o la letra y el deseo", *Escritos*, pp. 703-726. El artículo, publicado en la revista *Critique* de abril de 1958, hace una reseña de Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide* [La juventud de André Gide], y de Jean Schlumberger, *Madelaine et André Gide* [Madelaine y André Gide].

513. Ese muchacho sin gracia –y hasta desgraciado, *como se expresaba un escritor*
Se trata de Mauriac, citado por Jean Delay en *La Jeunesse d'André Gide*, I, p. 225, n. 1.

514. La historia de André Gide
Los pasajes citados por Lacan están tomados de *Si le grain ne meurt* [*]. En La Pléiade, del *Journal, 1939-1949* [Diario, 1939-1949], véanse las páginas 386 y 387.

XXVII. HACIA LA SUBLIMACIÓN

524. El deseo, cupiditas
La frase viene de la *Ética* de Spinoza. Inaugura ese apéndice del Libro III que se intitula "Definiciones de los afectos". Para citarla completa: "El *deseo* {*cupiditas*} es la esencia misma del hombre en cuanto es concebida como determinada a hacer algo en virtud de una afección cualquiera que se da en ella".

527. Una concepción falocéntrica
En "De una cuestión preliminar...", Lacan hace girar el "problema de las perversiones" en torno a la identificación del niño con el objeto imaginario del deseo de la madre, que ésta simboliza en el falo. Y agrega: "El falocentrismo producido por esta dialéctica es todo lo que habremos de retener aquí". Véanse los *Escritos*, p. 531.

529. Paul-Jean Toulet
Lacan tenía una debilidad particular por ese poeta de su juventud. Aquí cita un poema de la recopilación *Les Contrerimes* [Las contrarrimas], de 1921, que se encuentra en las *Œuvres complètes* [Obras completas] editadas en 1986 dentro de la colección Bouquins por Robert Laffont. Doy aquí el texto completo del poema en cuestión, "J'ai vu le Diable, l'autre nuit".

J'ai vu le Diable, l'autre nuit; *Et, dessous sa pelure,* *Il n'est pas aisé de conclure* *S'il faut dire: Elle, ou: Lui.*	Vi al Diablo la otra noche Y debajo de su atuendo No es fácil concluir Si hay que decir *Ella* o *Él*.
Sa gorge avait l'air sous la faille, *De trembler de désir:* *Tel, aux mains près de le saisir,* *Un bel oiseau défaille.*	Su garganta parecía bajo el manto Temblar de deseo Como un bello pájaro desfallece Ante las manos que van a asirlo.
Telle, à la soif, dans Blidah bleu, *S'offre la pomme douce;* *Ou bien l'orange, sous la mousse,* *Lorsque tout bas il pleut.*	Así, a la sed se ofrece, En Blidah azul, la manzana dulce, O bien la naranja, bajo la espuma, Cuando llueve suavemente.
-"Ah!" dit Satan, et le silence *Frémissait à sa voix,* *"Ils ne tombent pas tous, tu vois,* *Les fruits de la Science".*	"¡Ah!", dijo Satán, y el silencio Se estremecía ante su voz, "Como ves, no todos Los frutos de la Ciencia caen".

533. La intervención de Ernst Kris

Se trata de su informe "Ego psychology and interpretation in psychoanalytic therapy", presentado en Nueva York en diciembre de 1948 y publicado en *The Psychoanalytic Quarterly* (enero de 1951) 20, I, pp. 15-30. Lacan lo evoca en "Función y campo de la palabra y del lenguaje...", pero sobre todo en su respuesta a Hyppolite en las páginas 373-378 de los *Escritos*. Lo retomó a menudo. Lo publiqué en *Ornicar?* (1988) 46, traducido por Jacques Adam, pp. 5-20.

535. Neurosis y psicosis

Este texto de Freud está incluido en *Névrose, psychose, perversion*, PUF, 1973. El pasaje en cuestión está en la página 286 [página 158 del tomo XIX en la versión castellana de las *Obras completas*]. Lacan retoma por extenso la sublimación el año siguiente, en el *Seminario 7*.

538. Un grano de fantasía

La revista *Phantômas* fue el órgano del surrealismo en Bélgica. El primer número se imprimió el 15 de diciembre de 1953. Désiré Viardot era uno de los tres miembros del comité de redacción. Philippe Hellebois tuvo a bien buscar, por pedido mío, el lugar exacto del retruécano citado por Lacan. Lo encontró en *Ripopée*, de Désiré Viardot, Bruselas, 1956, p. 7, bajo la siguiente forma: "Como todas las mujeres, tengo en la piel un grano de fantasía". Ese folleto de quince páginas es presentado como la primera obra de la "colección de literatura experimental" de las ediciones Phantômas.

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS DE PERSONAS

LACAN

EL SEMINARIO

El deseo y su interpretación

6

TEXTO ESTABLECIDO POR JACQUES-ALAIN MILLER

¿Qué muestra Lacan? Que el deseo no es una función biológica; que no está coordinado a un objeto natural; que su objeto es fantasmático. Por eso, el deseo es extravagante. Resulta inaprensible a quien quiere dominarlo. Nos embroma. Pero si no es reconocido, también fabrica síntomas. En un análisis, la cuestión es interpretar, o sea, leer en el síntoma el mensaje de deseo que esconde.

Si bien el deseo despista, en contrapartida suscita la invención de artificios que cumplen el papel de brújula. Una especie animal tiene su brújula natural, que es única. En la especie humana, las brújulas son múltiples: son montajes significantes, discursos. Dicen lo que hay que hacer: cómo pensar, cómo gozar, cómo reproducirse. No obstante, el fantasma de cada quien permanece irreductible a los ideales comunes.

Hasta una época reciente, todas nuestras brújulas, por más diversas que fueran, señalaban el mismo Norte: el Padre. El patriarcado era considerado una invariante antropológica. Su ocaso se aceleró con la igualdad de condiciones, la intensificación del capitalismo, y el predominio de la técnica. Estamos en la fase de salida de la era del Padre.

Otro discurso está suplantando al antiguo. La innovación en lugar de la tradición. En vez de la jerarquía, la red. El atractivo del porvenir prevalece sobre el peso del pasado. Lo femenino prima sobre lo viril. Donde había un orden inmutable, flujos transformacionales rebasan incesantemente todo límite.

Freud es de la era del Padre. Hizo mucho por salvarlo. La Iglesia terminó por percatarse de ello. Lacan siguió la vía trazada por Freud, pero ella lo llevó a plantear que el Padre es un síntoma. Aquí lo muestra en el ejemplo de Hamlet.

Lo que de Lacan quedó en la memoria –la formalización del Edipo, el acento puesto en el Nombre-del-Padre– no era más que su punto de partida. El Seminario 6 ya lo remodela: el Edipo no es la solución única del deseo, sólo es su forma normalizada; ésta es patógena; no agota el destino del deseo. De ahí el elogio de la perversión que remata el volumen. Lacan le da el valor de una rebelión contra las identificaciones que garantizan la conservación de la rutina social.

Este Seminario anunciaba "la remodelación de los conformismos antes instaurados, e incluso su estallido". En eso estamos. Lacan habla de nosotros.

Jacques-Alain Miller

ISBN 978-950-12-0165-9

8011006

9 789501 201659

www.planetadelibros.com • www.paidosargentina.com.ar